

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO



Scuola di dottorato in *Humanæ Litteræ*
Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici
Corso di dottorato in Storia della lingua e letteratura italiana
Ciclo XXVIII

VITTORIO SERENI TRADUTTORE DI EZRA POUND

L- FIL-LET/14

Tesi di dottorato di:
Carlo SACCONAGHI
Matr. R10227

Tutor:
Chiar.mo Prof. Edoardo ESPOSITO

Coordinatore:
Chiar.mo Prof. Alberto CADIOLI

a.a. 2015/2016

Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, "tradition" should positively be discouraged. We have seen many such simple currents soon lost in the sand; and novelty is better than repetition. Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity.

da *Tradition and the Individual Talent*

di T.S. Eliot (settembre 1919)

Desidero ringraziare tutti coloro che in vario modo hanno contribuito alla realizzazione di questo lavoro, a cominciare dal professore Edoardo Esposito, per i preziosi consigli e per la pazienza e l'attenzione con le quali ha seguito lo svolgimento della tesi.

Ringrazio inoltre il professore Simone Marchesi (Princeton University) per il semestre trascorso a Princeton, tappa essenziale del mio percorso accademico; la professoressa Teodolinda Barolini (Columbia University) per l'anno in corso a New York; i professori Michael Wood e Sandra Bermann (Princeton University) per lo stimolante seminario sulla traduzione poetica; la professoressa Georgia Fioroni (Université de Genève) e la dottoressa Sara Pesatori per la condivisione di importanti documenti; Silvia Sereni e Alina Kalczyńska per l'autorizzazione a pubblicare parte del carteggio fra Vittorio Sereni e Vanni Scheiwiller e i manoscritti delle traduzioni poundiane; Valeria Bonazza (Università di Milano) e Tiziana Zanetti (Archivio Sereni) per la premura e la cordialità dimostrate; il personale del Centro Apice di Milano per la disponibilità e la professionalità.

Ringrazio infine Battista Saibene per la sua sensibilità alla cultura e per il sostegno ricevuto.

Un ricordo particolare va alla professoressa Violetta de Angelis, a sette anni dalla prematura scomparsa, per la cura con cui ha guidato i primi passi del mio percorso accademico.

INDICE

INTRODUZIONE	7
--------------	---

I. SERENI E POUND: UN INCONTRO INEVITABILE

1. «Doveva capitare anche a noi». Sereni incontra Pound	12
2. Tra il «caso umano» e la «suggestione poetica»: la fortuna di Pound in Italia	15
3. Sereni, i «giovannissimi» poundiani e Luciano Anceschi	22
4. Pound e «quell'elogio di T.S. Eliot»	26
5. Sereni e Pound: due poeti «All'Insegna del Pesce d'Oro»	29
6. «Temo che non ce la farò con Pound. A meno che...»: il carteggio fra Sereni e Vanni Scheiwiller	35
7. Una «giovinezza di sguardo»: il parere di Sereni su Pound	41

II. SERENI TRADUTTORE DI POUND

1. Le traduzioni	44
2. L'edizione di riferimento	46
3. Le bozze del Fondo Scheiwiller e i manoscritti luinesi	51
4. Edizione critica e commento	53
<i>Studio d'estetica</i>	56
<i>In una stazione del metrò</i>	68
<i>A Madame Lullin</i>	75
<i>La commessa</i>	86
<i>Villanella: il momento psicologico</i>	92

<i>Coito</i>	120
<i>La soffitta</i>	128
<i>A Madame du Châtelet</i>	136
5. Sereni traduttore di Pound: un commento	147
6. Pound fra le due «fasi» delle traduzioni da Williams	153
III. POUND E <i>GLI STRUMENTI UMANI</i>	
1. La ricerca poetica nel ventennio 1945-1965	164
2. Esperienza della traduzione	177
3. Pound e <i>Gli strumenti umani</i>	188
4. Elementi della plurivocità degli <i>Strumenti umani</i>	206
5. La <i>Litania notturna</i> di <i>Stella variabile</i>	211
CONCLUSIONE	217
APPENDICE ICONOGRAFICA	220
BIBLIOGRAFIA	237

INTRODUZIONE

Nell'autunno del 1955 Vittorio Sereni tradusse otto poesie di Ezra Pound tratte dalla raccolta *Lustra* del 1917. In questo studio si intende dar conto dell'occasione che portò Sereni a cimentarsi con l'opera del poeta americano, proporre l'edizione critica e un commento alle otto traduzioni – due delle quali inedite – e mostrare il contributo che tale episodio offrì alla ricerca poetica del poeta di Luino.

Le versioni da Pound si collocano in un momento cruciale del percorso sereniano, nel mezzo del lungo «silenzio» che separò il *Diario d'Algeria* (1947) da *Gli strumenti umani* (1965). Come ha affermato Dante Isella, «tra il '55 e il '65 Sereni si è costruito lo strumento di una nuova lingua poetica»,¹ e la pratica traduttiva ebbe un ruolo centrale in questa evoluzione: le versioni da William Carlos Williams, in particolare, accompagnarono il poeta per un intero decennio (1951-1961), e al 1958 risale anche la traduzione dei *Fogli d'Ipnos* di René Char.²

Alla base di tale attività non vi fu da parte del poeta-traduttore alcun «disegno organico», e nemmeno un interesse teorico riguardo al «problema della traduzione

¹ D. Isella, *La lingua poetica di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno (Milano, 28-29 settembre 1984), Milano, Librex, 1985, p. 30.

² Riguardo alle traduzioni di Sereni da Williams e Char, ad oggi le più studiate, si segnalano i recenti i lavori archivistici di Sara Pesatori (S. Pesatori, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams: un'edizione critica delle versioni edite e inedite*, tesi di dottorato, Università di Reading (UK), settembre 2012) e di Elisa Donzelli (R. Char, *Due rive ci vogliono: quarantasette traduzioni inedite*, traduzione di V. Sereni, a cura di E. Donzelli con la collaborazione di B. Colli, Roma, Donzelli, 2010 e E. Donzelli, *Come lenta cometa. Traduzione e amicizia poetica tra Sereni e Char*, Torino, Aragno, 2009), che hanno offerto un nuovo e rilevante apporto agli studi delle traduzioni sereniane.

letteraria».³ Sereni accolse, il più delle volte, il suggerimento di amici letterati o l'invito di editori a collaborare ad antologie di poeti stranieri, che nel secondo dopoguerra proliferarono sulla scia dell'entusiasmo per la letteratura europea e americana che aveva caratterizzato i decenni precedenti.⁴ Così fu anche per le traduzioni poundiane, come documentato nel primo capitolo.

Ezra Pound, che durante il ventennio fascista visse in Italia e sostenne il regime, nel '45 fu arrestato e poi rimpatriato negli Stati Uniti: dopo essere stato dichiarato schizofrenico, fu internato in un ospedale criminale a Washington, dove rimase fino al 1958. In quegli anni molti intellettuali europei si mobilitarono per la sua liberazione, e fra questi il giovane editore milanese Vanni Scheiwiller.

Nell'Italia post-fascista degli anni '50 il "caso Pound" fu al centro di aspre diatribe; Scheiwiller cercò di sensibilizzare il mondo delle lettere ponendo in risalto, del personaggio tanto controverso, la grandezza poetica, e coinvolgendo nei suoi progetti alcuni poeti tra i più influenti del tempo.

Nel 1955 l'invito a collaborare a una piccola antologia poundiana per un volumetto del «Pesce d'Oro» fu l'occasione, per Sereni, di «incontrare» il poeta americano: fino a quel momento, infatti, egli aveva «sorvolato» sull'autore dei *Cantos*, nonostante le numerose sollecitazioni ricevute da più parti, e la traduzione si rivelò per lui «il miglior modo di leggere» Pound.⁵

³ Sereni ripercorse la propria esperienza di traduttore nella *Premessa a Il musicante di Saint-Merry*, il "quaderno di traduzioni" che egli compose per Einaudi nel 1981 e che gli valse il premio Bagutta (V. Sereni, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1981, pp. v-ix).

⁴ Come ha indicato Mengaldo nell'*Introduzione* all'antologia *Poeti italiani del Novecento*, fu tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30 che la traduzione di poesia straniera moderna e contemporanea assunse una rilevanza inedita nel panorama letterario italiano, soprattutto grazie all'apporto di alcuni poeti; secondo Fortini, fu Ungaretti ad aprire la nuova epoca con le sue versioni di Góngora e Mallarmé, seguito da Montale, Luzi, Parronchi e Bigongiari (cfr. F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M.V. Tirinato, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 129-155). Nel 1945 Luciano Anceschi curò l'antologia *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, alla quale collaborarono Bertolucci, Bigongiari, Luzi, Montale, Quasimodo, Sbarbaro, Solmi, Ungaretti, e negli anni '50 le raccolte di poesia straniera contemporanea si moltiplicarono. Per una sintesi si veda J.S.D. Blakesley, *Modern Italian Poets. Translator of the Impossible*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 2014, pp. 7-12.

⁵ Sereni raccontò il proprio «incontro» con Pound in una lettura radiofonica per Radio Monteceneri nel 1956, pochi mesi dopo aver concluso le traduzioni del poeta americano. Il testo della lettura è riportato

A differenza delle traduzioni da Char, Williams e Apollinaire, che accompagnarono Sereni per anni, si trattò dunque di un breve episodio limitato a una sola occasione editoriale. Tuttavia esso ebbe una rilevanza che non è stata, ad oggi, segnalata dalla critica. L'interesse che la poesia di Pound suscitò in Sereni, in un periodo di intensa ricerca espressiva, rende queste versioni un campo d'indagine privilegiato per approfondire lo studio dello sviluppo della lingua poetica dell'autore degli *Strumenti umani*.

Benché infatti ciò che muoveva Sereni, nel tradurre, non era una «volontà di assimilazione di tecniche altrui come apporto all'affinamento o all'evoluzione di tecniche personali», egli stesso riconobbe che «implicitamente» tale pratica esercitò un'influenza sulla produzione propria.⁶ Nell'ultimo capitolo si è cercato allora di documentare le tracce che le versioni poundiane lasciarono in alcuni componimenti degli *Strumenti umani*, mostrando come la frequentazione dei *Selected Poems* abbia incoraggiato Sereni a sperimentare nuove soluzioni stilistiche.⁷

in V. Sereni, *Primo incontro con Ezra Pound*, in *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, pp. 987-992.

⁶ Si veda ancora la *Premessa* a *Il musicante di Saint-Merry*.

⁷ Si devono a Pier Vincenzo Mengaldo i primi studi relativi all'apporto che la pratica traduttiva offrì ai poeti-traduttori italiani del Novecento, e in particolare riguardo a Solmi, Caproni, Luzi, Fortini e, appunto, Sereni. Il fenomeno, poi, è stato negli ultimi anni affrontato in una prospettiva storica da Antonio Prete (*Dialoghi sul confine. La traduzione della poesia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, a cura di N. Borsellino e L. Felici, Milano, Garzanti, 2001, pp. 881-916; poi con il titolo *Dialoghi sul confine. Poeti che traducono poeti* in *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011), Daniela La Penna (*Traduzioni e traduttori*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia: due decenni di ricerca poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 297-322), Francesca Billiani (*Renewing a literary culture through translation: poetry in post-war Italy*, in *Translation as Intervention*, edited by J. Munday, London-New York, Continuum, 2007, pp. 138-160), Leonardo Manigrasso (*Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, Firenze University Press, 2013) e Jacob S.D. Blakesley (*Modern Italian Poets. Translator of the Impossible*, cit.). Quest'ultimo in particolare, si propone di dimostrare «how translation constellates the poetic careers of five of the most important modern Italian poets» (Montale, Caproni, Giudici, Sanguineti e Buffoni) e di scrivere «a history of the new genre of the *quaderno di traduzioni*» (ivi, p. 7); nell'appendice del volume, poi, Blakesley compila «the first complete catalogue of translation published by a selection of modern Italian poets» (pp. 223-270). Si vedano, infine, i contributi raccolti nel volume *Twentieth-Century Poetic Translation. Literary Cultures in Italian and English*, edited by D. Caselli and D. La Penna, London-New York, Continuum, 2008.

Lo studio delle varianti si è rivelato un prezioso strumento per osservare da vicino le scelte dell'autore. Per quanto riguarda le poesie sereniane ci si è appoggiati al fondamentale apparato critico compilato da Dante Isella,⁸ mentre le fasi di lavorazione delle traduzioni sono state ricavate dal confronto fra i manoscritti conservati presso l'Archivio Sereni a Luino, le bozze dell'*Iconografia* poundiana di Scheiwiller e le diverse edizioni. L'edizione critica, oltre a proporre una versione definitiva del testo delle otto traduzioni, ha permesso così di portare alla luce elementi utili al commento e all'analisi stilistica.⁹

Si è cercato, in questo modo, di «mettersi dall'interno del lavoro dell'artista», come Sereni fece con Pound, «e, fin dove è [stato] possibile, rendersi ben conto dei mezzi e dell'oggetto, partecipare attivamente, condividerne in certo qual modo il rischio».¹⁰ L'esercizio ermeneutico, implicato tanto nell'attività del critico quanto in quella del traduttore,¹¹ è stato qui svolto sulla base di una puntuale analisi stilistica, nella

⁸ V. Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995.

⁹ Il metodo di indagine testuale oggi noto come *critica delle varianti* fu inaugurato dal saggio di Gianfranco Contini intitolato *Come lavorava l'Ariosto* del 1937; lo stesso saggio, secondo Pier Vincenzo Mengaldo, segnò la nascita della moderna stilistica italiana (cfr. P.V. Mengaldo, *Per la storia e i caratteri della stilistica italiana*, in Leo Spitzer, *Lo stile e il metodo*, atti del convegno (Bressanone-Innsbruck, 10-13 luglio 2008), a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova, Esedra, 2010, pp. 1-11). Fu Dante Isella invece a coniare nel 1987 l'espressione *filologia d'autore* e a tracciare una storia della disciplina (D. Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987). Si segnala al riguardo il recente contributo di F. Magro, *Il lavoro del poeta. Sulle varianti de Gli strumenti umani di Vittorio Sereni*, in «Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni, a cura di G. Fioroni, Atti della Giornata di Studi (Ginevra, 5 dicembre 2013), Lecce, Pensa Multimedia, 2015, pp. 135-165.

¹⁰ Così si esprime Sereni nella lettura radiofonica dedicata a Pound del 1956 (V. Sereni, *Primo incontro con Ezra Pound*, cit., p. 992). Il critico francese Antoine Berman ha proposto che la *critica delle traduzioni* consista in un'«analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur» (A. Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 14).

¹¹ «Tradurre è sempre interpretare», ha scritto Gianfranco Folena riprendendo il saggio *Il compito del traduttore* di Walter Benjamin del 1921 (G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, p. X); e ancora: «al vulgato superbo motto *in principio fuit poëta* vien fatto di contrapporre oggi l'umile realtà che *in principio fuit interpretes*» (ivi, p. 3). Folena, poi, ricorda il primo trattato moderno sul tradurre: quello di Leonardo Bruni, che nel 1420 preferì per la prima volta il verbo *traducere* ai classici *transfere* e simili (ivi, pp. 69-79) e intitolò la propria opera, appunto, *De interpretatione recta* (ivi, pp. 58-69). Analogamente, a proposito delle proprie traduzioni da Pound, Sereni disse che «il miglior modo di leggere un poeta d'altra lingua è quello di tradurlo» (ivi, p. 990), mentre per il poeta americano, come

convinzione che «la condizione e la garanzia della legittimità» di una interpretazione stia nella fedeltà al «fatto» testuale.¹²

si vedrà meglio nel secondo capitolo, tradurre era la forma più significativa di *criticism* (E. Pound, *Date Line*, in *Make It New*, London, Faber&Faber, 1934, pp. 3-22).

¹² Cfr. G. Contini, *Tombeau de Leo Spitzer*, «Paragone (letteratura)» XII, 134 (1961), pp. 3-12: «Il senso complessivo della figura di Spitzer è di aver offerto un ponte dal fatto, appannaggio dei tecnici, all'interpretazione, ma la condizione e la garanzia della sua legittimità sta nel poter richiudere il circuito dell'interpretazione al fatto» (qui citato dall'*Epilogo* a L. Spitzer, *Saggi di critica stilistica. Maria di Francia, Racine, Saint-Simon*, Firenze, Sansoni, 2004, p. 287).

I. SERENI E POUND: UN INCONTRO INEVITABILE

1. «DOVEVA CAPITARE ANCHE A NOI». SERENI INCONTRA POUND

Nel 1955 un giovanissimo Vanni Scheiwiller invitò alcuni tra i maggiori poeti italiani del tempo a collaborare a un piccolo volume dedicato a Ezra Pound: *Iconografia italiana di Ezra Pound*.¹ Il prezioso libriccino, pubblicato in 1000 copie numerate nel caratteristico formato «taschinabile» del «Pesce d'Oro»,² si apre con una *Piccola antologia poundiana*, che propone dodici «versioni inedite di poeti italiani»; di queste, la metà sono di Sereni, due di Salvatore Quasimodo, e le altre di Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Piero Jahier e Attilio Bertolucci.³ All'antologia segue una vera e propria «iconografia» composta da disegni e fotografie di Pound e dei suoi scritti,⁴ accompagnata da tre poesie a lui dedicate di Clemente Rebora, Raffaele Carrieri e Camillo Sbarbaro.⁵ A seguire, fra l'indice delle tavole e quello delle poesie, il volume presenta anche una breve bibliografia delle «opere di E.P. pubblicate in Italia» e di

¹ *Iconografia italiana di Ezra Pound*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955. A trent'anni dalla pubblicazione Scheiwiller raccontò la genesi del libretto: V. Scheiwiller, *A lume spento: 1908-1958*, in *Ezra Pound a Venezia*, a cura di R. Mamoli Zorzi, Firenze, Olschki, 1985, pp. 68-69.

² L'espressione «taschinabile» è dello stesso Vanni Scheiwiller (V. Scheiwiller, *Trent'anni di editoria "inutile"*, Milano, Henry Beyle, 2013, p. 9). La dimensione dell'*Iconografia italiana di Ezra Pound* è circa 10x7,5 cm.

³ Nell'ordine: *Vana* (S. Quasimodo), *Canzone* (G. Ungaretti), *Motivo* (S. Quasimodo), *La soffitta* (P. Jahier), *Studio d'estetica* (V. Sereni), *In una stazione del metro* (V. Sereni), *Coito* (V. Sereni), *La ragazza del bar* (V. Sereni), *Lo zingaro* (A. Bertolucci), *Villanella: il momento psicologico* (V. Sereni), *Momenti di François-Marie Arouet (de Voltaire) – III* (V. Sereni), *E.P. ode pour l'élection de son sepulcre (V)* (E. Montale).

⁴ Bacigalupo ha definito l'*Iconografia* «the first experiment at reading Pound visually, through photographs, portraits, paintings, manuscripts, translations» (M. Bacigalupo, *Vanni Scheiwiller, Italian Publisher of Ezra Pound*, «Paideuma» 29.3 (2000), p. 248).

⁵ *Per Ezra* (C. Rebora), *Non dire al poeta* (R. Carrieri), *A Ezra* (C. Sbarbaro).

alcune edizioni originali. Nell'ultima facciata, infine, una nota dell'editore rivela l'occasione all'origine del progetto:

Questo volumetto a cura di Vanni Scheiwiller è stato stampato dalle Off. Grafiche "Esperia" di Milano, in 1000 copie numerate, per festeggiare i 70 anni di Ezra Pound, compiuti il 30 ottobre 1955.⁶

Alla ragione dichiarata di voler festeggiare il compleanno del celebre autore dei *Cantos*, se ne accompagnava però un'altra, implicita, di carattere storico-politico. Da oltre dieci anni infatti Pound era detenuto in un manicomio di Washington, condannato dalle autorità americane per tradimento e collaborazionismo con il regime fascista durante la sua permanenza in Italia.⁷ Fin dai primi anni di reclusione furono numerose le manifestazioni di solidarietà da parte di intellettuali europei e americani in favore della sua liberazione,⁸ e il piccolo volume di Scheiwiller rientrava tra queste.⁹

⁶ Ezra Weston Loomis Pound nacque il 20 ottobre del 1885 a Hailey (Idaho), nel Far West americano. Per una biografia completa si rimanda a H. Carpenter, *A Serious Character: the Life of Ezra Pound*, Boston, Houghton Mifflin, 1988; traduzione italiana: *Ezra Pound. Il grande fabbro della poesia moderna*, a cura di I. Solari, Milano, Rusconi, 1997.

⁷ Nel 1908, dopo aver conseguito il Master of Arts in Romance Languages presso la Penn University, Pound si trasferì in Europa per tentare la carriera poetica: dopo aver vissuto a Londra e a Parigi, nel 1924 si stabilì a Rapallo. Dal 1941 al 1945 pronunciò circa seicento discorsi per il programma radiofonico in lingua inglese *Europe Calling, Ezra Pound Speaking*, nei quali espresse anche le proprie teorie economiche anti-capitalistiche, apprezzò le direttive socio-economiche imposte dal regime fascista e accusò il presidente americano Roosevelt e l'economia statunitense di aver causato il conflitto mondiale. A seguito della deposizione di Mussolini, Pound aderì alla Repubblica Sociale Italiana e si trasferì a Milano, dove nel 1945 fu arrestato dai partigiani e consegnato ai militari americani. Per settimane fu rinchiuso, vicino a Pisa, in una cella all'aperto senza servizi né possibilità di riparo. Alla fine del '45 fu rimpatriato negli Stati Uniti, e a Washington fu dichiarato schizofrenico, dunque non processabile: fu internato nell'ospedale criminale federale St. Elizabeths di Washington, dove rimase per più di dodici anni, fino al 1958.

⁸ Fece scalpore nel 1948, per esempio, l'assegnazione a Pound del Bollingen Prize for Poetry per *The Pisan Cantos* (New York, New Directions, 1948), ossia la sezione dei *Cantos* (LXXIV-LXXXIV) che Pound compose durante la detenzione italiana. La giuria del Premio era composta da illustri poeti fra cui T.S. Eliot, W. H. Auden e Conrad Aiken.

⁹ Benché non venga dichiarata in calce al volume, la finalità politica del progetto è attestata negli scambi epistolari che Scheiwiller ebbe con i poeti che collaborarono al volume. Oltre al carteggio con Sereni, che si leggerà più avanti, si veda per esempio una lettera che Clemente Rebora inviò al fratello Piero il 28 agosto 1955: «L'altro foglietto contiene («Da eterna poesia a noi vien Dante») la mia offerta a un'eventuale raccolta di poesie per onorare Pound, che dovrebbe coincidere con un'azione per ridonargli la libertà: Vanni Scheiwiller te ne avrà forse già scritto, e certamente ha desiderio mettersi in

Come si è detto, tra i poeti coinvolti da Scheiwiller ci fu anche Vittorio Sereni, a quel tempo dirigente presso l'ufficio stampa della Pirelli e poeta affermato grazie alle sue prime due raccolte, *Frontiera* (1941) e *Diario d'Algeria* (1947).¹⁰ La collaborazione del '55 offrì a Sereni l'occasione per accostarsi a Pound, come dichiarò lui stesso l'anno seguente nel corso di una lettura radiofonica per Radio Monteceneri dedicata, appunto, al suo «primo incontro con Ezra Pound». ¹¹ In quella circostanza, il poeta luinese esordì così:

Doveva capitare anche a noi: a furia di sentirne parlare dai giovanissimi e con l'eco di quell'elogio di T.S. Eliot [...]; dopo averne frutato alcuni tra i più celebrati passi dei *Cantos*; dopo ripetuti scoraggiamenti a qualche tentativo di lettura diretta o mediata nelle varie antologie, un primo passo più coraggioso e deciso l'abbiamo fatto anche noi.¹²

L'entusiasmo delle giovani generazioni e la stima che Eliot aveva espresso pubblicamente verso Pound sollecitarono Sereni a confrontarsi con l'autore dei *Cantos*.¹³ Ma ciò che riuscì a vincere i «ripetuti scoraggiamenti» che il primo impatto con la poesia di Pound suscitò in lui fu l'invito di Scheiwiller a cimentarsi nella

relazione con te» (C. Rebora, *Lettere. II (1931-1957)*, a cura di M. Marchione, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1982, p. 172).

¹⁰ Dopo la laurea in Filosofia presso l'Università di Milano nel 1936, Sereni si dedicò all'insegnamento nei licei fino al 1952, con la parentesi della guerra e della prigionia. Nel '41 pubblicò con le Edizioni di Corrente la raccolta *Frontiera*, della quale seguì l'anno successivo una seconda edizione per Vallecchi, e nel '47 *Diario d'Algeria*, ancora con Vallecchi. Dopo la guerra avviò una collaborazione con Mondadori, in qualità di consulente e traduttore. Nel '52 lasciò la scuola e fu assunto all'ufficio stampa in Pirelli, dove rimase fino al 1958, quando assunse l'incarico di direttore letterario presso Mondadori.

¹¹ Il testo della lezione radiofonica *Primo incontro con Ezra Pound* è ora pubblicato in V. Sereni, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, pp. 987-992. Sereni collaborò con Radio Monteceneri di Lugano tenendo due cicli di conferenze, la prima nel '47 e l'altra nel '76, e altre letture occasionali, tra le quali quella poundiana, dedicate a grandi poeti contemporanei: sono quasi tutte pubblicate nella sezione «Poesie come persone» dell'edizione *Poesie e prose* curata da Giulia Raboni (pp. 917-1126). Cfr. anche F. Soldini, *Le collaborazioni di Vittorio Sereni e Radio Monteceneri negli anni '40 e '50. Lettere inedite del Fondo Candolfi*, «Cartevive» 49 (2012), pp. 35-59.

¹² V. Sereni, *Primo incontro con Ezra Pound*, cit., p. 987.

¹³ Per quanto riguarda Eliot, Sereni si riferiva alla celebre dedica di *The Waste Land* (1922): «For Ezra Pound / il miglior fabbro»; con l'espressione «i giovanissimi», invece, egli indicava quel gruppo di poeti che, assistiti dalle teorie di Luciano Anceschi, andavano formando il movimento neo-avanguardista e che avevano in Edoardo Sanguineti il loro massimo esponente.

traduzione di qualche poesia del poeta americano. La pratica traduttiva si rivelò per Sereni, in quell'occasione, la «strada» per incontrare Pound:

Il caso umano ha offerto la possibilità di un accostamento più intimo al poeta. Non è tanto sbagliato quel che si dice di solito: che il miglior modo di leggere un poeta d'altra lingua è quello di tradurlo. Parlo, s'intende, della mia esperienza. Avevo sempre sorvolato su Pound e questa era certamente una lacuna e tale rimane tuttora. Ma intanto una strada per avvicinarmi a lui l'ho trovata e il caso entra in qualche modo in tutto ciò.¹⁴

Le traduzioni presenti nella *Piccola antologia* di Scheiwiller andarono così ad arricchire la bibliografia italiana delle opere di Pound che proprio in quegli anni vide, per diverse ragioni, un significativo incremento.

2. TRA IL «CASO UMANO» E LA «SUGGESTIONE POETICA»: LA FORTUNA DI POUND IN ITALIA

La carriera poetica di Pound ebbe inizio nel 1908, con la pubblicazione della raccolta veneziana *A lume spento*. Egli visse poi dodici anni a Londra e quattro a Parigi, durante i quali pubblicò diverse raccolte di poesia, saggi critici e studi linguistici; fu protagonista dell'avanguardismo letterario inglese, costituendo il movimento imagista e partecipando all'esperimento vorticista della rivista «Blast»; collaborò con numerose riviste letterarie, su tutte «Poetry» di Chicago, e con importanti editori come Charles Elkin Mathews, sollecitando uno svecchiamento del sistema letterario

¹⁴ V. Sereni, *Primo incontro con Ezra Pound*, cit., pp. 990-991. Poiché si trattava della traduzione di poche liriche giovanili, Sereni precisò: «È sempre, in assoluto, un passo cauto per non dire timido, perché il primo lavoro, e prima di tutto la vera lettura di Pound, non ha più senso ormai se non entra nel cuore dei *Cantos*, che passa per la sua opera maggiore e che certo dev'essere la sua più significativa e complessa» (ivi, p. 987).

angloamericano;¹⁵ inoltre fu uno straordinario promotore culturale: anche grazie a lui scrittori come Eliot, Joyce e Hemingway entrarono a far parte dei più prestigiosi salotti letterari europei.¹⁶

¹⁵ Cfr. L. Anceschi, *Palinsesti del protoumanesimo poetico americano*, in *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953, pp. 27-28: «E quale fu la situazione storica in cui il giovane Pound, all'inizio della carriera, si trovò involto? C'erano stati poeti, in America: Poe, la Dickinson, Whitman... Ma non c'era stata una "civiltà della poesia", e quei poeti avevano scontato il dono della solitudine con una condizione sofferta di limitante isolamento. E l'Inghilterra? Con la *fine del secolo* sembrò veramente che l'Inghilterra avesse esaurito in estreme estenuazione musicali e sensuali il corso vivo della sua "gloriosa storia poetica"... Per tanto, il giovane Pound avvertì subito di trovarsi in una condizione di deserto o di corruzione della poesia; e, per quanto riguarda il suo paese natale, egli ha sentito il bisogno di rinsanguare la poesia suscitando una schiera di *fedeli d'amore*, ha voluto risollevare la poesia dall'orribile *kitsch* giornalistico di linguaggio affatturato e generico in cui era caduta, liberarla dai lirismi sfrontati di facile estrema effusione sentimentale, di cattiva umanità degli ultimi spettatori di Longfellow o dalle decadute violenze verbali, dalla prosa spesso magniloquente, epperò propriamente oratoria, dei minori whitmaniani. Egli aspira ad una intensità nuova, ad un nuovo – e penetrante – contatto col tempo».

¹⁶ Giunto a Londra nel 1908 quasi completamente privo di soldi ma risoluto a diventare protagonista della scena letteraria, Pound fece pubblicare una seconda raccolta di poesie che ebbe discreto successo, *A Quinzaine for This Yule*, ed entrò poi in rapporto con Charles Elkin Mathews, già editore di William Butler Yeats e Oscar Wilde. Per potersi mantenere avviò una collaborazione con il Regent Street Polytechnic, dove tenne le lezioni poi pubblicate in *The Spirit of Romance*. Nel 1909 Elkin Mathews diede alle stampe *Personae*, una selezione delle prime due raccolte di Pound, che fu accolta favorevolmente dalla critica, ebbe un discreto successo commerciale e fu presto seguita da *Exultations*. Pound prese quindi a frequentare il gruppo di giovani poeti di T.E. Hulme e i salotti londinesi; in uno di questi conobbe la scrittrice Olivia Shakespeare, la figlia Dorothy (che avrebbe poi sposato nel 1914) e William Butler Yeats, allora considerato da Pound il miglior poeta vivente, del quale diventò collaboratore e amico. Trascorse poi qualche mese negli Stati Uniti dove pubblicò *Provença*, una selezione delle precedenti raccolte; tornato a Londra propose, con *Canzoni*, un tentativo di adattare la forma poetica provenzale alla lingua inglese, senza però trovare il consenso della critica. Accanto alla produzione propria, Pound proseguiva gli studi e le traduzioni di Cavalcanti e dei trovatori, in particolare Arnaut Daniel. Nel '12 prese forma, in collaborazione con Hulme, la raccolta *Ripostes*: nell'introduzione Pound coniò il termine «imagestes», che fu poi eletto a titolo del movimento poetico che per un paio d'anni pubblicò sulla rivista «Poetry» di Chicago. Due ulteriori eventi importanti di quel periodo furono l'incontro con gli scritti di Ernest Fenollosa, attraverso cui Pound scoprì l'Oriente e iniziò a tradurre poesie cinesi e giapponesi, e l'inizio di un'amicizia epistolare con James Joyce, per il quale si prodigò per la pubblicazione dei suoi *Dubliners*. Nel 1914, insieme a Wyndham Lewis, fondò «Blast», una rivista avanguardista che, in dialettica col futurismo di Marinetti, voleva porsi come riferimento inglese contro ogni residuo di vittoranesimo artistico. Poco più tardi scoppiò la guerra, che Pound visse in Inghilterra senza mai prenderne parte attivamente, e risale allo stesso periodo l'incontro con un altro esule, T.S. Eliot. Proseguì le sue riflessioni sugli ideogrammi, e nel '15 pubblicò *Cathay*, alcune traduzioni di poesie cinesi. Nel '16, quando il progetto dei *Cantos* era ormai avviato, apparve *Lustra*, una selezione della propria produzione poetica fino a quel momento. Collaborò poi assiduamente con diverse riviste, scrivendo anche di arte e di musica. Nel '19 apparve su «Poetry» *Poems from the Propertius Series*, un esperimento linguistico-traduttivo, e l'anno seguente Pound

Nel 1924 si trasferì con la moglie a Rapallo, e qui, mentre proseguiva la stesura dei suoi *Cantos*, continuò l'attività di critico militante.¹⁷

Nonostante la rilevanza internazionale di Pound fosse quindi indiscussa già al suo arrivo in Liguria, fino all'inizio degli anni '50 furono tradotti in italiano solo alcuni brani dai *Cantos* e qualche lirica,¹⁸ e la critica si interessò alla sua opera in modo

pubblicò il poemetto *Hugh Selwyn Mauberley*. Alla fine del 1920 partì con sua moglie per Parigi alla ricerca di nuovi stimoli; qui conobbe Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Francis Picabia, Georges Braque, Pablo Picasso e altri esponenti del movimento surrealista e dadaista. Nel 1921 raccolse le sue poesie più recenti dando alle stampe *Poems*, e l'anno seguente apportò le note, fondamentali correzioni a *The Waste Land* di Eliot. Collaborò con Ford Madox Ford e nacque con Hemingway un'amicizia duratura e proficua: Pound lo introdusse a Lewis, Ford, Joyce, e gli corresse i racconti. A Parigi incontrò Olga Rudge, una violinista americana con la quale iniziò una relazione che sarebbe durata più di cinquant'anni: insieme a lei mise a punto il melodramma *Le Testament de Villon*, che fu eseguito per la prima volta nel 1926.

¹⁷ Cfr. C. Patey, *Lungomare, Rapallo: poetiche anglo-provenzali e politica culturale*, in *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, Atti del Convegno (Milano, 26-27 febbraio e 1 marzo 2003), a cura di E. Esposito, Lecce, Pensa Multimedia, 2004, pp. 65-82. Il primo gruppo definitivo dei *Cantos* fu pubblicato nel 1925 da Three Mountains Press di Parigi con il titolo *A Draft of XVI Cantos*. Seguirono poi, prima dei *Pisan Cantos* del '48: *A draft of XXX Cantos*, Paris, Hours Press, 1930; *Eleven New Cantos (XXXI-XLI)*, New York, Farrar&Rinehart, 1934; *The Fifth Decad of Cantos: XLII-LI (Leopoldine Cantos)*, London, Faber&Faber, 1937; *Cantos LII-LXXI (The China Cantos and The Adams Cantos)*, New York, New Directions, 1940. Fra il 1930 e il '31 il periodico genovese «L'Indice» pubblicò con regolarità contributi di Pound nella rubrica intitolata *Appunti*, e grazie a lui apparvero in traduzione articoli di intellettuali stranieri come Ford Madox Ford e Wyndham Lewis; lui stesso tradusse Parker Tyler, scrisse di Joyce e di cinema sovietico. Nel biennio 1932-33 collaborò con il settimanale di Rapallo «Il Mare», e ottenne che apparissero, tra gli altri, scritti di William Carlos Williams, Louis Zukofsky e Henri Gaudier-Brzeska. Dalle pagine de «Il Mare» Pound lanciò diversi appelli, spesso polemici e pungenti, ai critici italiani con lo scopo di rinnovare il dibattito letterario nazionale. Si veda, per esempio, E. Pound, *Critici e idioti*, «Il Mare», 17 settembre 1932, p. 4: «Se la critica letteraria non mira alla produzione della letteratura di prim'ordine, o non aiuta la diffusione di libri intelligenti, non è altro che parassitismo, chiacchiere di eunuchi invidiosi di Don Giovanni. [...] Non offro teorie ma testimonio, MAI un articolo critico mi ha indotto a leggere un libro contemporaneo italiano. Per me i critici italiani sono stati inutili. Quello che io ho goduto degli scrittori contemporanei in Italia [Gozzano, Tozzi, Morselli] è dovuto alla conversazione, alle parole brevi». Contribuì poi anche all'*Almanacco Letterario 1933* curato da Valentino Bompiani, pubblicando *Il libro americano: Status Rerum* (pp. 264-267).

¹⁸ Nel 1931 fu tradotto il canto VIII; brani dei canti II e III nel 1935; il canto XLV nel 1938; il canto XVII nel 1940; il canto II nel 1942; il canto LXXIX nel 1950. Luigi Berti e Leone Traverso tradussero alcune poesie su «Circoli» (1937) e su «Letteratura» 17 (1941). Gli anni '30, secondo la celebre espressione di Pavese, sarebbero stati ricordati come «il decennio delle traduzioni» (C. Pavese, *L'influsso degli eventi*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, p. 241): tale definizione male si adatta però alle versioni italiane dell'opera di Pound (al riguardo si veda per esempio

perlopiù generico.¹⁹ Dal 1935 Carlo Izzo avviò con Pound una fitta corrispondenza, ma il rapporto fra i due fu interrotto a causa delle posizioni politiche assunte dal poeta americano;²⁰ fu questa, forse, anche una delle ragioni per le quali Pound non fu accolto nel novero degli scrittori americani tradotti e celebrati da coloro che negli anni '30 cercavano nella letteratura d'oltreoceano «una incomposta sintesi di tutto ciò che il fascismo pretendeva di negare, di escludere».²¹

È nota, infatti, la simpatia che Pound provò per il fascismo, che fu poi la ragione dei suoi guai giudiziari, e in particolare per la sua declinazione socio-economica.²² In

L. Mangoni, «*Il decennio delle traduzioni*», in *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, cit., pp. 11-21).

¹⁹ Cfr. N. Zapponi, *L'Italia di Ezra Pound*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 141-198. Nel 1932 Carlo Linati esprime il disorientamento che la poesia di Pound suscitò in lui rivelando «un che di barbaro e raffinato, di brutale e squisito, che non sempre è inamabile» (C. Linati, *Scrittori anglo americani d'oggi*, Milano, Corticelli, 1932, pp. 89-91). Da allora la critica si trovò divisa: i simpatizzanti, tra cui Giacomo Prampolini, Carlo Izzo e Luigi Berti, elogiarono il suo «cosmopolitismo intellettuale» (G. Prampolini, *Introduzione*, «Circoli» III, 6 (1933), p. 6), «la musica nuova» (C. Izzo, *Ezra Pound*, in *Ateneo Veneto*, II, Venezia, M. Fontana, 1935, p. 243) e l'«alchimia lirica di una gioia segreta» dei *Cantos* (L. Berti, *Poesia e mimetismo con Ezra Pound* [1940], in *Boccaporto secondo*, Firenze, Parenti, 1944, p. 149); fra gli oppositori, invece, il più feroce e autorevole fu Mario Praz, il quale definì l'edizione poundiana delle *Rime* di Cavalcanti una «incredibile olla podrida» (cfr. la recensione apparsa su «La Stampa» il 13 agosto 1932), e i *Cantos* un «informe borboglio come di radio isterica» (l'articolo *Ezra Pound* del 1936 fu poi ristampato in M. Praz, *Due note su Ezra Pound*, in *Cronache letterarie anglosassoni*, I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, p. 180).

²⁰ Il carteggio è raccolto in C. Izzo, *Civiltà americana*, II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1967, pp. 249-285.

²¹ I. Calvino, *Prefazione*, in C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951. In un articolo apparso nel 1947 su «L'Unità» Pavese ripercorse così gli anni del «mito americano»: «Verso il 1930, quando il fascismo cominciava a essere «la speranza del mondo», accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei suoi libri l'America, una America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane, innocente. Per qualche anno questi giovani lessero tradussero e scrissero di scoperta e di rivolta che indignò la cultura ufficiale, ma il successo fu tanto che costrinse il regime a tollerare, per salvare la faccia. [...] Il regime tollerò a denti stretti, e stava intanto sulla breccia, sempre pronto a profittare di un passo falso, di una pagina più cruda, d'una bestemmia più diretta, per pigliarci sul fatto e menare la botte. Menò qualche botte ma senza concludere» (C. Pavese, *Ieri e oggi*, «L'Unità», 3 agosto 1947, ora in *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 173). Celebre, al riguardo, la vicenda editoriale dell'antologia *Americana* di Vittorini, bloccata nel 1939 dalla censura del MinCulPop e pubblicata poi nel 1941 privata delle note del curatore (*Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, a cura di E. Vittorini, Milano, Bompiani, 1941).

²² Pound era convinto che il fascismo fosse la strada maestra nella lotta al capitalismo, principale causa della Grande Guerra, e dopo aver incontrato personalmente Mussolini nel 1933 lo sostenne

ambito critico-letterario, come documenta la sua collaborazione dal 1939 con il «Meridiano di Roma», egli promosse invece con forza il superamento della chiusura nazionalistica che il regime perorava.²³

In seguito all'arresto, avvenuto nel 1945, quello di Pound divenne un caso umano e politico prima che letterario: l'analisi prettamente poetica fu per molti anni trascurata.²⁴ Non vi è dubbio, come sostenne Sereni, che lo sviluppo di «un interesse non frammentario» nei confronti dell'opera di Pound, a partire come si è detto dall'inizio degli anni '50,²⁵ sia riconducibile *in primis* al «caso pietoso» della discussa detenzione in manicomio:

Ci preme distinguere, dentro l'interesse italiano per Pound, due aspetti: uno d'indole affettiva, ma in qualche modo occasionale, connesso al caso umano che ha tutti i caratteri del caso pietoso; l'altro d'indole critica o quanto meno di suggestione

pubblicamente, perfino quando tornò per qualche mese negli Stati Uniti nel 1939 (cfr. E. Pound, *Jefferson and / or Mussolini*, London, Stanley Nott, 1935).

²³ Per aggirare le direttive del MinCulPop, Pound proponeva di tradurre gli autori alleati della causa del fascismo benché stranieri, o che, più indirettamente, erano in disaccordo con i nemici del fascismo. Si veda, per esempio, E. Pound, *Per una biblioteca fascista*, «Il Meridiano di Roma», 5 aprile 1942, p. 1: «Dobbiamo tradurre e dobbiamo importare coloro che ci sono fratelli. Dobbiamo rendere accessibili i libri migliori di coloro che sono spiriti del nostro spirito, come fu Anthony Trollope; dei nemici dei nostri nemici, come Brooks Adams, Wyndham Lewis, Henry James e René Crevel; di coloro le cui osservazioni chiaroveggenti forniscono dati utili alla nostra battaglia, come E.E. Cummings e Leo Frobenius».

²⁴ Il contributo più significativo relativo alla poetica poundiana a ridosso della guerra fu *Palinsesti del protoumanesimo poetico americano* di Luciano Anceschi, del 1949-50 (poi, con il titolo *La poetica di Pound*, in L. Anceschi, *Tra Pound e i Novissimi*, a cura di A. Tesauero, Salerno-Roma, Ripostes, 1982, pp. 9-65).

²⁵ Nel 1947 Pavese affermò: «Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America. Nel giro di un decennio, dal 1930 al 1940, l'Italia non solo ha fatto conoscenza di almeno mezza dozzina di scrittori nordamericani contemporanei i cui nomi resteranno, ma ha riesumato qualcuno dei classici ottocenteschi di quella letteratura e intravisto la radicale continuità che corre sotto tutte le manifestazioni passate e presenti di quel popolo... Ma ora è finita» (C. Pavese, *La letteratura americana*, cit., p. 189). Commenta però Agostino Lombardo, alla fine degli anni '50: «Saroyan e Cain, Caldwell e Steinbeck, tra i narratori, Lee Masters e Lindsay e Sandburg, tra i poeti, sono sempre di meno occasione d'un discorso critico. In questo senso, sono davvero "finiti i tempi in cui scoprivamo l'America". L'interesse invece [...] si è sempre più rivolto ai "classici" americani dell'Ottocento e ai maggiori, veri, scrittori del Novecento: Faulkner, Hemingway, Fitzgerald, Wolfe, e poi Eliot e Pound» (A. Lombardo, *La critica italiana sulla letteratura americana*, «Studi americani» 5 (1959), p. 46).

poetica che è alla base della nuova fortuna italiana di Pound. Non è da escludere che in parte la seconda abbia le proprie radici nella prima.²⁶

All'origine del fervore poundiano che investì gli ambienti letterari italiani, infatti, vi fu principalmente l'impegno «caritatevole» di due persone legate a Pound da un forte vincolo affettivo:²⁷ la figlia Mary e l'amico editore Vanni Scheiwiller.²⁸

Nel 1952, infatti, Mary de Rachewiltz curò la traduzione dei primi dieci *Cantos*,²⁹ e nel '54 cominciò una proficua collaborazione con Scheiwiller,³⁰ il quale l'anno seguente, oltre a pubblicare la traduzione italiana da Confucio per opera dello stesso Pound, ebbe anche il privilegio di dare alle stampe la prima edizione di *Section: Rock Drill 85-95 de Los Cantares*.³¹ Parallelamente, nel 1953, era apparsa una selezione di scritti poundiani in una rara edizione romana e Guanda aveva pubblicato i *Canti Pisani* tradotti da Alfredo Rizzardi.³²

²⁶ V. Sereni, *Primo incontro con Ezra Pound*, cit., p. 988.

²⁷ Cfr. *ibidem*.

²⁸ Pound ebbe due figli: Mary, nata nel 1925 dalla relazione con la violinista Olga Rudge, e Omar, nato nel 1926 dalla moglie Dorothy Shakespear. In quegli anni i Pound risiedevano a Rapallo, e Olga abitava a Venezia. Mary fu affidata a una famiglia germanofona del sud Tirolo, mentre Omar fu cresciuto a Londra dalla madre di Dorothy. Omar fu educato da gentiluomo inglese, divenne uno scrittore, e si trasferì in America dove insegnò presso prestigiose università. Mary, che fino ai 19 anni non seppe nulla della famiglia che suo padre aveva a Rapallo con Dorothy, sposò Boris de Rachewiltz e diventò una poetessa, nonché la principale traduttrice e curatrice italiana delle opere di Pound (si vedano, su tutte, E. Pound, *Opere scelte*, a cura di M. de Rachewiltz, Milano, Mondadori, 1970 e E. Pound, *I Cantos*, a cura di M. de Rachewiltz, Milano, Mondadori, 1985).

²⁹ E. Pound, *La prima decade dei Cantos*, traduzione di M. de Rachewiltz in collaborazione personale con l'autore, Mazara, Società Editrice Siciliana, 1952.

³⁰ E. Pound, *Tre Cantos*, traduzione di M. de Rachewiltz, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1954; E. Pound, *Lavoro e usura: tre Saggi*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1954; E. Pound – E. Fenollosa, *Introduzione ai Nô, con un dramma in un atto di Motokiyo: Kagekiyo*, traduzione di M. de Rachewiltz, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1954.

³¹ Confucio, *Studio integrale & L'asse che non vacilla*, versione e commento di E. Pound, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955; E. Pound, *Section: Rock Drill 85-95 de Los Cantares*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955: l'edizione italiana precedette quella americana (New York, New Directions, 1956) e quella inglese (London, Faber&Faber, 1957).

³² E. Pound, *Secondo biglietto da visita*, traduzione e presentazione di J. Drummond, Roma, Atlante, 1953; E. Pound, *Canti Pisani*, traduzione e commento di A. Rizzardi, Parma, Guanda, 1953. Anche Rizzardi promosse un'indagine critica nei confronti di Pound: oltre all'importante versione dei *Canti Pisani*, egli curò nel '56 un numero monografico della rivista «Nuova Corrente» (n. 5-6) interamente dedicato a Pound, al quale contribuirono studiosi di fama internazionale, e nel '60 l'«unica traduzione autorizzata» dei *Selected Poems* curati da T.S. Eliot (E. Pound, *Le poesie scelte*, Milano, Mondadori,

A fronte del rinnovato interesse per Pound, la critica italiana si trovò ancora divisa, benché i dissidi concernessero argomenti ideologici più che poetici, e su tutti il rapporto fra arte e politica. A chi chiedeva, pur senza voler giustificarne le responsabilità, la liberazione di un uomo e di un poeta ormai settantenne da un controverso stato di prigionia,³³ si opponeva chi non poteva perdonargli l'attività propagandistica e il legame con il fascismo, senza riuscire a scinderli dall'attività poetica.³⁴

Quando poi nel 1958 la notizia della sua liberazione fu seguita da quella del suo ritorno in Italia, anche sulle pagine dei quotidiani si accese il dibattito fra una fazione intransigente e una più tollerante.³⁵

1960). Fra Rizzardi, anglista accademico, e Scheiwiller, editore indipendente, non vi fu un buon rapporto, come attesta la lettera che Scheiwiller inviò a Sereni il 31 luglio 1956: «L'*Iconografia* si è esaurita subito... Ma causa il prezzo, 300 lire, e gli omaggi – 270 su 1000 – non ho coperto le spese. Ma l'importante per me è stato l'ottimo servizio in favore dell'amico sfortunato. Anche se mi ha attirato l'antipatia degli inglesisti, vecchi e giovani, di professione... Ha visto "Nuova Corrente"? In una noticina hanno citato i miei *Cantares* e basta. Ma sì i libri di Faber e della New Directions. Avevo una opinione migliore di Rizzardi – anche se ciò mi diverte. Chissà i commenti di E.P. sull'Introduzione e l'ingeneroso Fitzgerald – Dio ci scampi dai convertiti! Interessante invece il pezzo di Anceschi e la corrispondenza a Izzo».

³³ Basti l'appello per la liberazione di Pound redatto nel 1955 da Mary de Rachewiltz e da Vanni Scheiwiller, che ebbe tra i firmatari R. Bacchelli, P. Bigongiari, C. Bo, G. Caproni, A. Gatto, M. Luzi, E. Montale, A. Moravia, M. Moretti, A. Palazzeschi, A. Parronchi, C. Rebora, S. Penna, U. Saba, S. Quasimodo, I. Silone, G. Ungaretti e Sereni (ora solo in traduzione francese: *Pétition des écrivains italiens*, in *Ezra Pound*, Paris, L'Herne, 1965, p. 167). Occorre precisare che fra i sostenitori di Pound vi era anche chi, come Alfredo Rizzardi, tendeva a giustificare la sua «donchisciottesca passione sociale»: «L'errore è stato nelle determinazioni pratiche, in un momento e in un luogo che ci ostiniamo sostenere Ezra Pound da buon straniero non avesse minimamente compreso [...]. Se Pound avesse capito qualcosa del fascismo o del nazismo, il che ripetiamo, ci sembra almeno improbabile, si sarebbe inorridito di Buchenwald e Mauthausen» (A. Rizzardi, *Introduzione*, in E. Pound, *Canti Pisani*, cit., pp. VII-XLV).

³⁴ Su tutti F. Fortini, *Una storia d'Italia e alcuni canti nazisti*, «Avanti!», 6 febbraio 1954, p. 3: «La poetica di Pound si vuole responsabile, è poetica di combattimento, non di distinzione fra teoria e pratica, fra poesia e azione». Cfr. anche G. Raboni, *Appunti per una lettura dei «Cantos»*, «Letteratura» 39-40 (1959), pp. 52-61; N. D'Agostino, *Ezra Pound*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1960, pp. 10-18.

³⁵ Giancarlo Vigorelli, in una nota del 19 aprile 1958 su «La sera di Roma», scrisse: «Ezra Pound poeta e razzista lascerà presto il manicomio criminale... fu uno dei pochi collaborazionisti antisemiti e filonazisti americani». Attraverso le pagine del «Corriere della Sera», il 20 aprile 1958 Indro Montanelli disse: «Stando a quel che si legge, Ezra Pound sta per tornarsene a casa con una bella patente di matto che lo libera dall'accusa di tradimento, per la quale l'hanno tenuto dodici anni in gabbia. Gli americani non escono bene da questo affare [...]. Io spero che Pound torni. E per due ragioni. Prima di tutto perché

Molti scrittori, come si è visto, presero posizione di fronte al “caso Pound”; tuttavia nessuno, tra i poeti i cui modelli compositivi risalivano agli anni dell’anteguerra, indicò la produzione di Pound quale riferimento in qualche modo influente per la propria opera.³⁶ Furono invece, nel secondo dopoguerra, gli esponenti della neoavanguardia a conferire una rilevanza significativa alla produzione di Pound in rapporto alla propria; e proprio al parere dei «giovanissimi», si è visto, fece riferimento Sereni nella sua lettura radiofonica del ’56.

3. SERENI, I «GIOVANISSIMI» POUNDIANI E LUCIANO ANCeschi

In un saggio apparso nel 1954 sulla rivista «aut aut» Edoardo Sanguineti indicò nei *Cantos* di Pound il passaggio da una poesia comunicativa a una poetica basata sull’«impossibilità di un autentico discorso»,³⁷ tanto da ergerlo a modello della nuova poesia in contrasto con l’estetica montaliana che valorizzava piuttosto la produzione

è un vecchio amico e un vecchio uomo che, dopo tutto quel che ha passato, ha il diritto di finire i suoi giorni nella terra che, sia pure per equivoco, ha eletto come patria. Eppoi perché le sue opinioni politiche non le temo: come non m’influenzarono allora, così non c’è pericolo che m’influenzino oggi. Delle opinioni politiche di un poeta possono aver paura solo gli *schiocchi*, e gli americani lo sono stati. Ma non vedo perché dovremmo imitarli».

³⁶ Eugenio Montale, per esempio, mostrò stima e interesse nei confronti di Pound, ma anche una distaccata perplessità nei confronti di un paradigma estetico estraneo al proprio: cfr. E. Montale, *Fronde d’alloro in un manicomio*, «Corriere della Sera», 3 marzo 1949; *Lo zio Ez*, «Corriere della Sera», 19 novembre 1953; *Se i biglietti da mille fossero quelli di Ezra Pound*, «Corriere d’informazione», 18-19 novembre 1955; *Il mistero di un poeta. Ezra Pound*, «Corriere d’informazione», 26-27 aprile 1958; *Esule volontario in Italia*, «Corriere della Sera», 3 novembre 1972 (tutti gli articoli sono ora in E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1997).

³⁷ Cfr. E. Sanguineti, *I Canti Pisani*, «aut aut» 22 (1954), pp. 329-334. «Un commentario è possibile e sensato soltanto nella direzione di un rapporto interno, di un movimento tematico tale che la singola apparizione o riapparizione, priva essenzialmente di valore autonomo, resiste appena in una coordinazione totale che è memoria costante di una significazione mai totalmente resa esplicita, anteriore a ogni ritorno concreto sulla pagina; [...] l’occasione è davvero un pretesto» (ivi, p. 333).

di T.S. Eliot.³⁸ Ad assistere la lettura di Sanguineti ci furono poi le analisi di Alfredo Giuliani e Fausto Curi, i quali riconoscevano nel Pound dei *Cantos* un efficace modello di sperimentalismo linguistico che permetteva il superamento dei moduli poetici italiani tradizionali.³⁹ Soprattutto, la poesia di Pound fu un punto di riferimento per la neoavanguardia grazie alla lettura critica che ne fece Luciano Anceschi, fondatore della rivista «Il Verri», il quale nel 1962 affermò:

La fortuna letteraria di Pound nel dopoguerra non è occasionale, non è dovuta a una esuberante propaganda, o a taluni scandali. La fortuna di Pound si colloca in realtà nella zona fertile delle tecniche letterarie. Si può considerare come un *test* intorno alla vera competenza nelle cose della poesia il modo con cui vien visto il rapporto tra Pound e i nostri giovani poeti; in ogni caso tale rapporto esiste, e opera, ed è significativo.⁴⁰

Anceschi fu tra i primi studiosi di Pound in Italia: nel suo contributo sulla poetica americana del 1953, egli vedeva attuata nel Pound imagista l'idea di una poesia fondata sull'esperienza, che si allontanava dalla linea europea che lega Petrarca ai simbolisti, e che sarebbe secondo il critico alla base del correlativo oggettivo eliotiano.⁴¹

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 330. Sanguineti, allora laureando in Filologia dantesca, nello stesso articolo pone in contrasto i due poeti americani anche per quanto riguarda la loro critica dantesca.

³⁹ Cfr. A. Giuliani, *Le ragioni metriche di Ezra Pound*, «Nuova Corrente» 5-6 (1956), pp. 105-111; F. Curi, *La nuova figurazione di Sanguineti*, «Il Verri» 16 (1964), pp. 102-111.

⁴⁰ L. Anceschi, *Orizzonte della poesia*, «Il Verri» 1 (1962), pp. 18-19.

⁴¹ Cfr. L. Anceschi, *Palinsesti del protoumanesimo poetico americano*, cit., pp. 33-34 e 41-42. Il movimento poetico imagista fu fondato da Pound a Londra nel 1912 in collaborazione con Hilda Doolittle e Richard Aldington. Fu Pound a coniare il termine «Imagestes» nell'introduzione alla raccolta *Ripostes* (1912). Ancora nel '12 Pound avviò la collaborazione con la rivista «Poetry» di Chicago, che divenne per i due anni seguenti la sede prediletta del gruppo imagista. Pound inviò a «Poetry» una serie di poesie fortemente innovative e provocatorie, *Contemporanea* («Poetry» II, 1 (April 1913), pp. 1-12), tra le quali appare, a conclusione, il celebre distico *In a Station of the Metro*, eletta poesia-simbolo dell'imagismo. Nel marzo del 1913 sulla rivista «Poetry» apparve un articolo intitolato *Imagisme* firmato da F.S. Flint ma scritto a quattro mani con Pound, che firmò invece l'appendice-manifesto *A Few Don'ts by an Imagiste*. Flint sostiene che gli imagisti «were not a revolutionary school; their only endeavor was to write in accordance with the best tradition, as they found it in the best writers of all time – in Sappho, Catullus, Villon»; seguono poi le tre regole imagiste: «1. Direct treatment of the “thing”, whether subjective or objective. 2. To use absolutely no word that did not contribute to the presentation. 3. As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome» (F.S. Flint, *Imagisme*, «Poetry» I, 6 (March 1913), pp. 198-200). Nel 1914 fu pubblicata

In questo senso Anceschi dichiarò che la propria antologia *Linea lombarda* (1952) e quella curata da Alfredo Giuliani, *I Novissimi*,⁴² benché esprimessero un differente rapporto con la tradizione, avevano in comune la matrice della “poetica degli oggetti” e la distanza dalla poesia neorealista ed ermetica.⁴³

Nonostante la comune formazione fenomenologica, Sereni non condivideva alcune applicazioni teoriche di Anceschi, a partire proprio dall’antologia *Linea lombarda* che lo ritraeva fra i protagonisti.⁴⁴ Tuttavia fra i due vi fu un dialogo proficuo, che in un’occasione riguardò proprio Pound. Nel 1949, infatti, proprio quando iniziava a scrivere il suo articolo sulla poetica di Pound, Anceschi scrisse a Sereni:

Caro Vittorio, [...] qui c’è un giovane americano, Paige, che sta raccogliendo le lettere di Pound con grande affetto e diligenza; e, naturalmente, conosce Pound e ne è amico. Con molta commozione ho visto nelle sue mani una copia del “Symposium” per Eliot, annotata da Pound. Ezra Pound – di cui sto leggendo i *Canti Pisani* – aveva segnato per il giovane amico perché li leggesse quattro saggi che gli erano sembrati più interessanti, tra questi anche il mio tutto postillato di segni e di note.⁴⁵

l’antologia *Des Imagistes* in doppia edizione, inglese (London, The Poetry Bookshop) e americana (New York, Albert and Charles Boni), con poesie di Pound, H. Doolittle, F.S. Flint, S. Cannell, A. Lowell, W.C. Williams, J. Joyce, F.M. Hueffer, A. Upward, J. Cournos. Il movimento imagista proseguì poi per iniziativa di Amy Lowell, con la quale Pound si scontrò rifiutando la deriva da lui definita “Amygismo”.

⁴² *Linea lombarda: sei poeti*, a cura di L. Anceschi, Varese, Magenta, 1952; *I Novissimi: poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961. Quest’ultima antologia, caposaldo del movimento neoavanguardista, raccoglie poesie di Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Antonio Porta e Nanni Balestrini.

⁴³ Cfr. L. Anceschi, *Per un’inchiesta sulla poesia*, in *Il modello della poesia*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1966, p. 251; T. Lisa, *Le poetiche dell’oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze, Firenze University Press, 2007.

⁴⁴ Si veda in proposito la lunga lettera che Sereni inviò ad Anceschi nell’aprile del 1952 (V. Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi (1935-1983)*, a cura di B. Carletti, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 169-185). Il carteggio fra i due, entrambi allievi di Antonio Banfi presso l’Università di Milano, documenta la lunga amicizia che ebbe inizio durante gli anni universitari e durò tutta la vita.

⁴⁵ Ivi, pp. 159-160. Il volume a cui si riferiva Anceschi è *T.S. Eliot. A Symposium*, London, Poetry, 1948, che fu dedicato a Eliot a seguito dell’assegnazione del premio Nobel, nel quale compare la traduzione di un saggio di Anceschi intitolato *T.S. Eliot e la poesia filosofica*, «Le Tre Venezie» 21 (1947), pp. 209-222.

L'anno seguente Douglas D. Paige avrebbe effettivamente pubblicato *The Letters of Ezra Pound*.⁴⁶ Anceschi ne trasse l'articolo *Tre lettere di Ezra Pound al Dottor Rouse sul tradurre poesia*,⁴⁷ e Sereni un paio di anni più tardi ne diede per Mondadori, senza successo, un parere positivo.⁴⁸

Tuttavia, il giudizio di Sereni nei confronti dell'atteggiamento, incoraggiato da Anceschi, che nel corso di quel decennio i «giovani poeti» assunsero nei confronti di Pound fu fortemente negativo, come rivela uno stralcio, poi eliminato, della poesia *I versi* composta nel 1960:

Populisti e Poundiani
hanno guastato l'arte,
i parolieri hanno fatto il resto,
i superanapestici i primi
della classe i vitalisti, tu
stesso che volta a volta non sai farti
paroliere poundiano populista,
esser l'orazio di tanti curiazi.⁴⁹

⁴⁶ *The letters of Ezra Pound (1907-1941)*, edited by D.D. Paige, New York, Harcourt Brace, 1950.

⁴⁷ L. Anceschi, *Tre lettere di Ezra Pound al Dottor Rouse sul tradurre poesia e una lettera a Joyce. A proposito di una traduzione dell'Odissea*, «Letterature moderne» 1 (1950), pp. 220-226.

⁴⁸ V. Sereni, *Ezra Pound. The Letters (1907-1941)*, in *Occasioni di lettura. Le relazioni editoriali inedite (1948-1958)*, a cura di F. D'Alessandro, Torino, Aragno, 2011, pp. 137-138: «Sono senz'altro favorevole a che questo libro sia fatto conoscere al pubblico italiano anche in relazione al risveglio d'interesse in atto per la figura e per l'opera di Pound nel quadro del più vasto interesse acceso da anni per taluni fenomeni della letteratura e del mondo anglosassone. [...] In conclusione vedo la presentazione di questo volume essenzialmente come un apporto critico non solo allo studio di Pound ma di quello che è stato chiamato l'umanesimo americano del nostro secolo». Il dattiloscritto non riporta la data di stesura, ma il riferimento «ai volumi e ai volumetti recentemente usciti presso Guanda e Scheiwiller» (ivi, p. 138) permette di collocare il parere tra il 1953 e il 1954. Le lettere di Pound sarebbero state pubblicate per la prima volta in Italia solo nel 1980 (E. Pound, *Lettere (1907-1958)*, a cura di A. Tagliaferri, Milano, Feltrinelli, 1980).

⁴⁹ V. Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, pp. 583-586. Il brano si collocava tra i versi 9 e 10 della versione poi apparsa ne *Gli strumenti umani* (ivi, p. 149). La poesia, senza taglio, fu letta da Sereni il 12 aprile 1960 all'Università di Milano (la registrazione dell'incontro si trova in *Scrittori su nastro*, a cura di P.A. Danovi, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961). Durante l'incontro Sereni lesse la poesia per rispondere a una domanda di Giansiro Ferrata: «Il lavoro attuale dei giovani che vanno più o meno in direzioni pavesiane o post-pavesiane ti sembra ancora sperimentale o no? Che cosa ne dici? Come la pensi?»; Sereni rispose introducendo «la sola poesia semiseria con una certa vena poetica che io abbia mai scritto», aggiungendo: «Non va presa in assoluto questa risposta: è la stizza polemica di uno che a un certo punto si sente frastornato dal chiasso delle succursali ideologiche... e che in qualche modo, nel suo modo, reagisce, naturalmente, senza farsene

Sereni non rivolge qui alcuna critica a Pound, ma, mostrando la propria insofferenza verso qualsivoglia forma di “partito poetico”, prende di mira il neorealismo «populista» e la nascente neoavanguardia che faceva di Pound la propria bandiera poetica.⁵⁰

4. POUND E «QUELL’ELOGIO DI T.S. ELIOT»

Oltre all’insistenza dei «giovanissimi», Sereni dichiarò di non essere stato insensibile all’«elogio di T.S. Eliot», che dedicò *The Waste Land* al «miglior fabbro» Ezra Pound in segno di riconoscenza per la puntuale revisione che fece del poemetto e per l’aiuto che, per quasi un decennio, gli aveva gratuitamente offerto.⁵¹

Eliot, al riguardo, scrisse nel 1946, quando Pound era già in manicomio:

It is as well, in writing at the present moment about Pound, to acknowledge one’s greatest personal debt at once. [...] No one could have been kinder to younger men, or to writers who, whether younger or not, seemed to him worthy and unrecognized. [...] He liked to be the impresario for younger men, as well as the animator of artistic

una ragione e una ragione assoluta, senza farsene soprattutto, diciamola l’altra brutta parola, una poetica».

⁵⁰ In un dattiloscritto recuperato da Isella, probabilmente a servizio dell’intervento milanese, si legge: «E sarà bene precisare che dicendo populista non si colpisce ZETA, né si colpisce S. dicendo poundiano, né C. dicendo vitalista eccetera. Ma si colpisce l’eco frastornante che l’operare e il controoperare da poundiani o da populisti o da vitalisti non manca di suscitare, o ci si difende dalla confusione dei giudizi e dei valori, dallo zelante teoreta della minima bava di vento, dall’eterno spostamento del discorso dal testo, *non ho detto dai valori formali del testo*, alla giustificazione degli stessi e alla sua dubbia, a volte demagogica, giustificazione» (V. Sereni, *Poesie*, cit., p. 585).

⁵¹ L’espressione «miglior fabbro» è tratta dal XXVI canto del *Purgatorio*; qui Dante, per voce di Guido Guinizzelli, si rivolge così al poeta Arnaut Daniel: «“O frate”, disse, “questi ch’io ti cerno / col dito”, e additò un spirto innanzi, / “fu miglior fabbro del parlar materno”» (*Purg.* XXVI 115-117). Nella sua dedica, dunque, Eliot riuscì a condensare l’amore di Pound (e il proprio) per Dante, per i poeti del Dolce Stilnovo e per la lirica trobadorica di Arnaut Daniel. Da notare, inoltre, che Pound nel 1910 intitolò proprio *Il miglior fabbro* il secondo capitolo di *The Spirit of Romance* (London, J.M. Dent & Sons, 1910, pp. 13-32).

activity in any milieu in which he found himself. [...] Pound was always a masterly judge of poetry.⁵²

Risale al 1914 a Londra l'incontro di Pound, attraverso Conrad Aiken, con Eliot, del quale lesse *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, ne comprese subito il valore e insistette perché fosse pubblicata sulla rivista «Poetry».⁵³ Cominciò così un proficuo e duraturo rapporto fra i due esuli americani,⁵⁴ che culminò appunto nel 1922, quando Eliot inviò a Pound il manoscritto di *The Waste Land*.⁵⁵

It was in 1922 that I placed before him in Paris the manuscript of a sprawling, chaotic poem called *The Waste Land* which left his hands, reduced to about half its size, in the form in which it appears in print. I should like to think that the manuscript, with the suppressed passages, had disappeared irrecoverably: yet on the other hand, I should wish the blue penciling on it to be preserved as irrefutable evidence of Pound's critical genius.⁵⁶

A seguito delle vicissitudini che costarono a Pound il manicomio, dunque, benché le strade dei due americani avessero ormai preso direzioni diverse, la stima di Eliot nei

⁵² T.S. Eliot, *Ezra Pound*, «Poetry» LXVIII, 6 (September 1946), pp. 327-329. La traduzione italiana di questo saggio fu posta da Rizzardi a prefazione di E. Pound, *Le poesie scelte*, cit., pp. 5-22.

⁵³ Cfr. la lettera inviata a H. Monroe, direttrice di «Poetry», il 30 settembre 1914: «I was jolly well right about Eliot. He has sent in the best poem I have yet had or seen from an American. Pray god it be not a single and unique success. [...] He is the only American I know of who has made what I can call adequate preparation for writing. He has actually trained himself *and* modernized himself *on his own*» (*The Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, cit., p. 80). Sul rapporto fra Pound e Eliot nella prospettiva di una storia della letteratura americana, si veda A.W. Litz, *Ezra Pound e T.S. Eliot*, in *Storia della civiltà letteraria degli Stati Uniti*, a cura di E. Elliott, II. *Il Novecento*, Torino, UTET, 1990, pp. 824-847.

⁵⁴ Anche Eliot, come Pound, emigrò ventenne dagli Stati Uniti verso l'Inghilterra: nacque a Saint Louis (Missouri) nel 1888; si laureò in Filosofia ad Harvard nel 1911, dopo un anno trascorso a seguire i corsi di Henri Bergson alla Sorbona di Parigi, e nel 1914 vinse una borsa di studio a Oxford. Da allora si stabilì in Inghilterra, divenne cittadino britannico, si convertì all'anglicanesimo e morì a Londra nel 1965.

⁵⁵ Sereni, al riguardo, ebbe modo di leggere anche i documenti riportati da Anceschi nel suo studio poundiano del '53 (L. Anceschi, *Palinsesti del protoumanesimo poetico americano*, cit., pp. 37-38).

⁵⁶ T.S. Eliot, *Ezra Pound*, cit., p. 330.

confronti di Pound rimase immutata, tanto da contribuire nel '48 all'assegnazione del Bollingen Prize for Poetry per i *Pisan Cantos*.⁵⁷

Nel parere poundiano redatto per Mondadori, Sereni fece riferimento alla corrispondenza fra Eliot e Pound, e si appoggiò all'*auctoritas* eliotiana nell'attestare l'«esemplarità» delle lettere di Pound.⁵⁸

La considerazione di Sereni nei confronti dell'autore dei *Four Quartets* è attestata anche dal seguente scambio epistolare con Alessandro Parronchi, nel quale il poeta fiorentino commentava così, nel gennaio del 1946, la celebre poesia *Via Scarlatti*:

Ti dico subito che il nome che trovo più vicino alla tua natura (ed è quello che forse in te esercita più suggestione) è Eliot. M'inganno? [...] Il tratto in comune mi sembra la capacità di assorbire e di reagire in contatto con elementi estranei, di caricare cose vedute per la prima volta di tutta una corrente affettiva.⁵⁹

Qualche giorno più tardi Sereni scrisse a Parronchi:

Rispondo alla tua domanda su Eliot. Non sbagli. Anzi, hai tanta ragione che non posso non confessarti che i primi due versi (che non sono poi, io credo, i migliori) sono nati nella suggestione del primo verso di *East-Cocker*:

In my beginning is my end.

È un riferimento del tutto esteriore, ma ha avuto un senso l'averne la musica nell'orecchio.⁶⁰ [...] Ma torniamo a Eliot. Mi ha subito colpito quando l'ho letto in traduzione, anni fa. Non credo di averlo mai davvero penetrato, né conosciuto se non frammentariamente e superficialmente: e, ahimè, in parte mi piaceva per quel tanto

⁵⁷ Nell'articolo *Fronde d'alloro in un manicomio* apparso sul «Corriere della Sera» il 3 marzo 1949, Montale parlò di «singolari incontri di temperamenti tanto diversi» per descrivere il rapporto fra Eliot e Pound.

⁵⁸ Cfr. V. Sereni, *Ezra Pound. The Letters (1907-1941)*, cit., pp. 137-138. Del carteggio, Sereni indicò in particolare la lettera «che riguarda da vicino la genesi della famosa “Terra Desolata”».

⁵⁹ *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di B. Colli e G. Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 66-67. Il 7 gennaio Sereni inviò a Parronchi la poesia *Via Scarlatti*, che sarebbe stata pubblicata il mese seguente su «Milano Sera»: nella lettera il titolo della poesia è *Il colloquio*.

⁶⁰ I primi due versi di *Via Scarlatti* recitano: *Con non altri che te | è il colloquio*.

di Laforgue ch'è rimasto in lui (oggi no; ma bisogna leggerlo integralmente – e *in inglese*).⁶¹

Questo passaggio documenta l'attenzione che Sereni poneva nell'opera di Eliot, tale da affermare poco oltre: «Oggi come oggi è probabile che io vada verso Eliot. Chissà».⁶²

Considerato infine che Sereni, come si vedrà più avanti, adottò per le sue traduzioni poundiane il volume dei *Selected Poems* a cura e con introduzione di Eliot, si desume che l'«elogio» della dedica a cui Sereni fece riferimento nel '56 fu solo uno degli elementi per i quali è possibile considerare Eliot un “mediatore” fra Sereni e Pound.

5. SERENI E POUND: DUE POETI «ALL'INSEGNA DEL PESCE D'ORO»

Come si è detto, fu l'invito di Scheiwiller a vincere definitivamente le resistenze di Sereni nei confronti di Pound. L'*Iconografia italiana* del '55 stabilì un punto di incontro fra i due poeti, i quali, parallelamente, intrecciarono una lunga storia di collaborazione e amicizia con gli Scheiwiller.⁶³

Giovanni Scheiwiller cominciò la sua attività editoriale nel 1925 presso la libreria milanese Hoepli, e nel '36 fondò la casa editrice «All'Insegna del Pesce d'Oro» che

⁶¹ *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, cit., pp. 73-74. La lettera è datata 8 febbraio 1946.

⁶² Ivi, p. 74.

⁶³ Nel 1987 Vanni Scheiwiller diede alle stampe un volumetto nel quale sono raccolti brevi contributi relativi a quei poeti che, per ragioni diverse, furono legati al marchio milanese in modo particolarmente significativo; fra questi compaiono sia Pound che Sereni: *Sei poeti «all'Insegna del Pesce d'Oro». Rèbora, Pound, Sbarbaro, Guillén, Piccolo, Sereni*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1987.

diresse per quindici anni, fino a che gli subentrò, nel '51, suo figlio Vanni.⁶⁴ Quando accettò l'incarico, Vanni aveva diciassette anni e frequentava il liceo: si sarebbe laureato in Lettere all'Università Cattolica di Milano solo nel 1960.⁶⁵ Assunte le redini del «Pesce d'Oro», la prima preoccupazione di Vanni fu quella di mantenere i contatti che il padre aveva stabilito con autori di fama nazionale e internazionale, fra i quali risultavano sia Pound che Sereni.⁶⁶

L'incontro fra Giovanni Scheiwiller e Pound risale al 1925, quando l'uno lavorava presso la libreria Hoepli e l'altro la frequentava assiduamente: li accomunava la passione per il libro d'arte;⁶⁷ da lì iniziò una collaborazione che portò alla pubblicazione nel 1932 dell'antologia poundiana *Profile*.⁶⁸ Di Giovanni, Pound ammirava non solo la sensibilità artistica, ma anche il «coraggio» editoriale con il

⁶⁴ Il padre di Giovanni Scheiwiller, un libraio-tipografo proveniente dalla Svizzera tedesca, si trasferì a Milano nel 1870 per lavorare presso il connazionale Ulrico Hoepli. Giovanni (1889-1965) si formò tra Parigi, Zurigo, Ginevra, Madrid, New York; nel 1930 divenne procuratore generale della Casa Libreria Ulrico Hoepli, della quale fu poi direttore dal 1941 al 1959. La casa editrice «All'Insegna del Pesce d'Oro», che Giovanni diresse parallelamente alla sua attività presso Hoepli, prese il nome da una trattoria milanese dove l'editore era solito trovarsi con amici, scrittori e artisti, e che fu abbattuta dai bombardamenti che colpirono Milano durante la seconda guerra mondiale.

⁶⁵ Fu Vanni stesso, nel 1983, a raccontare il passaggio di consegna: «È cominciato quasi per gioco, nel '51, io liceale aspirante giocatore di tennis: mio padre [...] stanco e sfiduciato della sua piccola casa editrice del sabato e della domenica [...] mi chiese a bruciapelo se volevo continuare io: "Sì, papà". Il tennis perse un mediocre giocatore e l'editoria italiana si guadagnò il suo editore "inutile", di libri o microlibri, non tascabili ma taschinabili» (V. Scheiwiller, *Trent'anni di editoria "inutile"*, cit., pp. 8-9). Sulla figura di Vanni Scheiwiller si veda, su tutti, G.C. Ferretti, *Vanni Scheiwiller. Uomo intellettuale editore*, a cura di A. Amerio, Milano, Scheiwiller, 2009; cfr. anche *Per Vanni Scheiwiller*, Milano, Scheiwiller, 2000 e *Vanni Scheiwiller editore europeo*, a cura di C. Pulsoni, Perugia, Volumnia, 2011.

⁶⁶ Cfr. M. de Rachewiltz, *Ezra Pound e Vanni Scheiwiller*, in *Venezia per Giovanni e Vanni Scheiwiller. Libro d'artista e poesia del Novecento*, a cura di P. Gibellini e A. Scarsella, Ravenna, Longo, 2004, pp. 111-115.

⁶⁷ Cfr. V. Scheiwiller, *A lume spento: 1908-1958*, cit., p. 67.

⁶⁸ E. Pound, *Profile: an anthology collected in 1931*, a cura di G. Scheiwiller, Milano, s.n., 1932. Cfr. A. Tagliaferri, *Il Pound del catalogo Scheiwiller*, in *Sei poeti «all'Insegna del Pesce d'Oro»*, cit., p. 38: «*Profile*, dove comparivano anche testi di Williams, Hulme, Ford e Eliot, [...] da un punto di vista editoriale costituiva una dimostrazione di tempestività e lungimiranza».

quale «si oppose alla cupidità mondana» e alla mercificazione della grande industria letteraria.⁶⁹

La collaborazione fra Sereni e Giovanni Scheiwiller iniziò invece alla fine degli anni '40, sotto la forma di consulenze editoriali e presentazioni di libri altrui.⁷⁰ Ad attestare la stima che nel corso degli anni Sereni maturò nei suoi confronti basti la dedica all'edizione di *Frontiera* del 1966:

Dedico questa ristampa alla memoria di Giovanni Scheiwiller, l'amico che ogni giovane scrittore di versi avrebbe desiderato in quegli anni come proprio editore.⁷¹

Fu Sereni stesso, poi, a ricordare come, in forza dell'affetto per il «vecchio Scheiwiller», accolse con «estremo piacere» l'invito ricevuto nel 1954 da Vanni di proseguire la collaborazione con il «Pesce d'Oro»:

Si capisce come [...], credo nel 1954, io abbia letto con estremo piacere una lettera del giovane Vanni con la quale mi invitava a pubblicare da lui qualche cosa di mio.⁷² [...] I rapporti si sono infittiti da allora in poi e certamente Vanni Scheiwiller è fra le persone a cui mi riesce più difficile dire di no quando mi viene fatta una proposta di ordine editoriale che abbia attinenza col mio lavoro.⁷³

Per Sereni «pubblicare da Scheiwiller [...] significa respirare un'aria di casa».⁷⁴ Tuttavia non fu solo l'affetto a rendergli «difficile dire di no» alle proposte di Vanni;⁷⁵

⁶⁹ Cfr. E. Pound, *Nuova economia editoriale*, in *Scritti e disegni dedicati a Giovanni Scheiwiller*, a cura di L. Vitali, Milano, Officina d'Arte Grafica A. Lucini & C., 1937.

⁷⁰ Cfr. M. Tortora, *Vanni Scheiwiller, Vittorio Sereni e la poesia moderna*, in *Vanni Scheiwiller editore europeo*, cit., pp. 38-42. Nel 1949, per esempio, Sereni propose, senza successo, di pubblicare *Un'attesa* di Parronchi con il «Pesce d'Oro»: cfr. *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, cit., in particolare le lettere del 18 e 25 marzo 1949 e del 21 maggio 1949.

⁷¹ La dedica è posta al termine della *Notizia* bio-bibliografica che Sereni compilò per la terza edizione di *Frontiera*: V. Sereni, *Frontiera*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1966, pp. 69-70.

⁷² Nei prossimi paragrafi è documentato lo scambio epistolare qui accennato da Sereni.

⁷³ *Sei poeti «all'Insegna del Pesce d'Oro»*, cit., p. 130 (il testo di Sereni appare, postumo, in calce al volume).

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Cfr. l'intervista a Scheiwiller in G. Averna, *Vanni Scheiwiller. Il catalogo del Novecento*, «Librinovità» 26 (1990), p. 9: «Quasi tutti gli autori da me editi erano o sono diventati miei amici. È

Sereni infatti identificò una “funzione Scheiwiller” il cui specifico apporto culturale consisteva nel «guardare [come] attraverso una lente d’ingrandimento momenti ed episodi che diversamente potrebbero sfuggire nella visione più panoramica dell’opera intera»:⁷⁶

[...] va sottolineato un certo aspetto interlocutorio che grazie all’iniziativa editoriale di Vanni assume il carattere di un punto di riferimento o di una tappa oppure di un episodio che si vuole momentaneamente fissare nello sviluppo di un lavoro destinato a protrarsi nel tempo. In questo senso, non solo per me, la funzione delle opere di Scheiwiller è preziosa e difficilmente sostituibile. Si tratta di una sede idonea a soddisfare l’esigenza di pubblicare singoli testi o gruppi di testi che abbiano un tanto di vita autonoma rispetto ad altri dello stesso autore sfruttando una possibilità che per varie ragioni altre sedi non potrebbero soddisfare.⁷⁷

La “funzione Scheiwiller” interessò Sereni in quanto editore e anche autore; egli infatti indicò alcuni dei suoi «episodi» letterari che furono stampati da Scheiwiller, e tra questi sono menzionate anche le traduzioni da Pound:

È stato Vanni a propormi di tradurre un certo numero di poesie di Ezra Pound, di fare oggetto di pubblicazione a parte miei scritti apparsi precedentemente in riviste o simili: parlo specificatamente de *L’opzione* e di *Un posto di vacanza*, per non dire del già menzionato *Frontiera*.⁷⁸

L’equilibrio del giudizio sereniano nei confronti dell’attività editoriale di Vanni Scheiwiller non tralasciò di rilevare alcuni rischi, e in particolare quel «tanto di estrosità, a volte spirito polemico e persino spirito di crociata».⁷⁹ Forse Sereni si

difficile, questo vale per il Pesce d’Oro, che ricevano soldi, quasi sempre li ricambio con le copie dei libri stampati. [...] Anche Sereni non volle mai nulla».

⁷⁶ *Sei poeti «all’Insegna del Pesce d’Oro»*, cit., p. 132.

⁷⁷ Ivi, pp. 130-131.

⁷⁸ Ivi, p. 130. Il racconto *L’opzione* fu pubblicato da Scheiwiller nel 1964 in 1000 copie numerate; il poemetto *Un posto di vacanza* nel 1973 in 200 esemplari; l’edizione del «Pesce d’Oro» di *Frontiera*, come detto, nel 1966 (cfr. M. Tortora, *Vanni Scheiwiller, Vittorio Sereni e la poesia moderna*, cit., pp. 42-46).

⁷⁹ *Sei poeti «all’Insegna del Pesce d’Oro»*, cit., p. 131. Prosegue Sereni: «Molto spesso Vanni me lo vedo davanti nelle vesti del paladino di qualcuno o qualcosa. Non sempre sono d’accordo con lui e sulla bontà della causa, anzi, alle volte mi è capitato di disapprovarlo. Per queste ragioni non è facile individuare nel suo catalogo una linea sicuramente ravvisabile dal punto di vista della coerenza. Qualche

riferiva anche alla crociata poundiana, certamente una delle più rilevanti, che egli condivise non senza qualche riserva. Fu lo stesso Scheiwiller, molti anni più tardi, a ricordare ciò che lo animava nei confronti del poeta americano:

Nei primi anni Cinquanta, editore ventenne, pubblicavo due, tre, quattro volumetti all'anno del poeta americano Ezra Pound, di cui ero e sono (senza condividere le sue idee politiche) non solo ammiratore appassionato dell'opera, ma anche amico di famiglia (mio padre lo conobbe nel 1925 e fu suo editore nel '32) e "combattevo" a colpi di libriccini e di polemiche per liberarlo dal manicomio criminale di Washington dove fu rinchiuso dal '45 al '58 per un reato d'opinione. Tanto mi agitavo che il critico Enrico Falqui (il notaio della letteratura italiana del Novecento) lo definì il *Garibaldi* delle edizioni Scheiwiller.⁸⁰

Vanni scrisse per la prima volta a Pound nel 1953, chiedendogli un manoscritto. Come ha recentemente ricordato la figlia Mary, per Pound «detenuto nel tetro St. Elisabeth Hospital di Washington, quell'invito fu come un raggio di sole che lo riportò agli anni Trenta, [ai libretti] pubblicati da Giovanni Scheiwiller».⁸¹

La valorizzazione, a pochi anni dalla fine della seconda guerra mondiale, di un poeta incriminato di collaborazionismo con il regime fascista valse a Scheiwiller diverse critiche, e perfino l'accusa di "parafascista".⁸² Ma egli, anteponendo «i valori umani,

volta, proprio a causa della generosità con cui s'infiama pro o contro qualcosa, egli è portato a insistere su certe direzioni trascurandone altre o comunque ad accavallare nomi e titoli che non hanno molti punti in comune tra loro» (*ibidem*). Analogamente Ferretti: «È soprattutto tra gli anni Cinquanta e Sessanta [...] che Vanni costruisce il suo ricchissimo catalogo, tra infaticabile inventiva e consapevole rinuncia a formule consolidate, con scelte liberissime e spesso singolari, frequenti contraddizioni e oltranze quasi compiaciute [...]. Un catalogo [...] che sembra rifuggire di proposito da ogni equilibrio e coerenza nelle sue linee editoriali, quasi facendo proprio di questo una paradossale identità» (G.C. Ferretti, *Vanni Scheiwiller. Uomo intellettuale editore*, cit., p. 14); e ancora Ferretti descrive «la rinuncia e ritrosia di Vanni a identificarsi tout court in una *tendenza* o in una *posizione* letteraria», che «trova un esempio evidente in certe compresenze diverse e opposte della letteratura contemporanea: da un lato la cosiddetta *scuola lombarda* di poesia emblemizzata in Sereni, i "maestri in ombra" [Rebora e Sbarbaro] e i dialettali, il Chiara [...], e dall'altro una cospicua rappresentanza di riviste e autori del Gruppo 63» (ivi, pp. 26-27).

⁸⁰ V. Scheiwiller, *Prefazione*, in *Edizioni Pulcinoelefante. Catalogo generale (1982-1996)*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1997.

⁸¹ M. de Rachewiltz, *Ezra Pound e Vanni Scheiwiller*, cit., p. 111.

⁸² Si veda la lettera-pamphlet di Scheiwiller pubblicata da «La fiera letteraria» nel 1966 (riportata in G.C. Ferretti, *Vanni Scheiwiller. Uomo intellettuale editore*, cit., pp. 30-31): «Detesto il moralismo politico di destra e di sinistra [...]. Una dozzina di anni io stesso rischiai di passare per parafascista

letterari degli autori che ama (*come uomo e come poeta: un suo letimotiv*)» tanto alle ideologie di destra e di sinistra, quanto, da cattolico, al rigido clericalismo, rivendicò sempre la propria autonomia intellettuale.⁸³

L'eredità di mio padre, anche politica [...] mi permise negli anni '50, '60, '70 di polemizzare e difendere scrittori con idee diverse dalle mie: penso soprattutto al genio poetico di Ezra Pound, al genio linguistico di L.F. Celine, allo stoicismo di un Julius Evola, per i quali ho dovuto affrontare di volta in volta da una parte i neofascisti e i nostalgici, dall'altra i fascisti alla rovescia.⁸⁴

Negli anni '50, dunque, Scheiwiller divenne il principale editore italiano di Pound, nonché suo «paladino [...] contro il drago del governo americano che teneva ingiustamente imprigionato il poeta».⁸⁵ Sulla scorta della sua mobilitazione vi furono

difendendo e pubblicando Pound [...]; nel 1966 passerò per paracomunista, difendendo Gatto». Al riguardo si veda anche la dura lettera di Scheiwiller in risposta a un articolo di Pier Paolo Pasolini apparso su «Tempo» il 16 dicembre 1973: «Proprio negli anni in cui si lottava in favore del poeta [Ezra Pound], con l'aiuto dei migliori scrittori antifascisti, P.P.P. si stupiva con me perché prendevo sul serio Pound. Circa 10 anni dopo mi toccò di vederlo in TV adorante davanti a E.P.» (la lettera è riportata in M. de Rachewiltz, *Vanni Scheiwiller*, in *Vanni Scheiwiller editore europeo*, cit., pp. 136-137).

⁸³ Cfr. G.C. Ferretti, *Vanni Scheiwiller. Uomo intellettuale editore*, cit., pp. 32-36 e C. Gibellini, *Un editore impolitico e la politica: Vanni Scheiwiller*, «Rivista di letteratura italiana» XXIV, 1 (2006), pp. 144-145. Si veda anche, a manifesto di ciò, la lettera di solidarietà che Scheiwiller scrisse nel 1963 a Pasolini dopo aver saputo della condanna per vilipendio della religione per il film *La ricotta*: «Caro Pasolini, leggo sui giornali del tuo processo e della tua condanna. [...] Fosse vivo Rebora ne sarebbe tanto addolorato: *non giudicare*, è un insegnamento fondamentale per chi, come me, si sforza di essere cattolico. E *tutto ciò che è valido è cattolico*, cerco di farne un'insegna per un piccolo editore come me, disimpegnato ma libero» (ivi, pp. 99-100).

⁸⁴ V. Scheiwiller, *Trent'anni di editoria "inutile"*, cit., pp. 11-12.

⁸⁵ M. de Rachewiltz, *Ezra Pound e Vanni Scheiwiller*, cit., p. 112; cfr. al riguardo C. Gibellini, *Un editore impolitico e la politica: Vanni Scheiwiller*, cit., pp. 145-146. Oltre all'affetto provato nei confronti del padre Giovanni, Pound si prodigò ad «allevare» Vanni così come fece con altri importanti giovani editori: cfr. M. de Rachewiltz, *Ezra Pound e Vanni Scheiwiller*, cit., p. 111 e V. Scheiwiller, *A lume spento: 1908-1958*, cit., pp. 67-68.

varie iniziative editoriali in favore di Pound,⁸⁶ il quale proprio in quell'anno dedicò a Scheiwiller il suo *Confucio*: «A Vanni, fedele in ore di tempesta».⁸⁷

Al rientro di Pound in Italia, nel 1958, «Vanni ne divenne una sorta di angelo custode, portando soprattutto poeti più giovani e giornalisti fidati a fargli visita»,⁸⁸ fino al 1972, quando il poeta americano morì nella sua casa a Venezia.

6. «TEMO CHE NON CE LA FARÒ CON POUND. A MENO CHE...»: IL CARTEGGIO FRA SERENI E VANNI SCHEIWILLER

Come si è già accennato, la data di inizio del carteggio fra Sereni e Vanni Scheiwiller risale al 1954.⁸⁹ Precisamente, Vanni scrisse per la prima volta a Sereni il 6 agosto per il desiderio di includere un componimento del poeta luinese nell'antologia *Poesie alla madre*.⁹⁰ Pochi giorni dopo, il 10 agosto, Sereni rispose all'invito, credendo però che

⁸⁶ Si veda, su tutte, il numero della rivista romana «Stagione» II, 7 (1955), pp. 3-8 quasi interamente dedicato a Pound, che raccoglie, oltre a una rassegna bibliografica, una selezione di poesie (tradotte da A. Bertolucci, G. Giudici, M. Guidacci, E. Montale, P. Jahier, G. Prampolini, S. Quasimodo, V. Sereni, M.L. Spaziani, L. Traverso, G. Ungaretti), poesie dedicate a Pound (di C. Rebora, C. Sbarbaro, R. Carrieri, A. Parronchi, L. Sinisgalli), contributi e ricordi personali (di L. Anceschi, E. Pea, E.F. Accrocca, L. Bartolini, C. Betocchi, P. Bigongiari, G. Caproni, L. Fallacara, M. Guidacci, M. Luzi, A. Soffici, D. Valeri e V. Sereni).

⁸⁷ Cfr. *All'amico editore: dediche a Vanni Scheiwiller*, a cura di L. Novati, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 2007, p. 35.

⁸⁸ M. de Rachewiltz, *Ezra Pound e Vanni Scheiwiller*, cit., p. 114.

⁸⁹ Il carteggio fra Vanni Scheiwiller e Sereni è conservato parte in un fascicolo del Fondo Scheiwiller presso il Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università degli Studi di Milano, parte presso l'Archivio Vittorio Sereni a Luino. Il fascicolo milanese contiene trentuno lettere, quattordici di Scheiwiller e diciassette di Sereni, la maggior parte manoscritte e alcune dattiloscritte: la prima è datata 6 agosto 1954, l'ultima 26 giugno 1977; a Luino, invece, sono conservate dieci lettere e sei cartoline che Scheiwiller inviò a Sereni fra il 1956 e il 1979. Lo scambio epistolare copre dunque un arco temporale lungo venticinque anni, durante il quale la stima fra i due maturò presto in una sincera amicizia.

⁹⁰ Si tratta del volume *Poesie alla madre di alcuni poeti italiani contemporanei*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1954. Di seguito il testo della lettera di Vanni del 6 agosto 1954: «Gentile Signore, per questo Natale la "Strenna del Pesce d'Oro" sarà dedicata a una raccolta di "Poesie

il suo interlocutore fosse ancora Giovanni, il padre di Vanni;⁹¹ non avendo fra le sue prime raccolte una poesia con a tema la figura della madre, Sereni propose la poesia *Inverno a Luino*, che in origine recava una dedica a sua madre, oppure una traduzione inedita da William Carlos Williams.⁹² Scheiwiller preferì non includere né una né l'altra,⁹³ ma il fitto carteggio delle settimane seguenti testimonia il desiderio, da parte di entrambi, di realizzare una collaborazione: Sereni offrì a Scheiwiller una quindicina di traduzioni inedite da Williams e quelle dai «poeti negri»,⁹⁴ ma precedenti accordi con Carlo Cardazzo e Carlo Bo non consentirono l'attuazione del progetto.⁹⁵ Ancora

alla Madre di alcuni poeti italiani contemporanei” con disegni di Picasso, Matisse, Modigliani, ecc. Avrei avuto tanto piacere di includervi il suo nome ma purtroppo non ho trovato niente in “Frontiera” e nel “Diario d’Algeria”. Forse qualcosa in “Poesie” (1942) – che io non ho? O qualcosa tra le sue poesie inedite? Mi risponda solo se ha qualcosa che gradisce pubblicare in questa raccolta; in caso contrario non perda tempo a rispondermi. Scusi il disturbo e cordiali saluti».

⁹¹ Vanni rispose infatti il 16 agosto: «Gentile Sereni, [...] Lei ha forse confuso Vanni con Giovanni: sono tre anni che continuo le piccole edizioni di mio padre». E Sereni, il 24 agosto: «Caro Scheiwiller, mi scusi per la piccola “gaffe”. Ora ricordo di aver sentito dire non so da chi che lei era subentrato a suo padre. Va detto che da qualche anno ho perso molti contatti con persone e ambienti. In ogni modo spero d’incontrarla prima o poi».

⁹² Uno stralcio della lettera di Sereni del 10 agosto: «Caro Scheiwiller, purtroppo non ho nessuna poesia alla madre né nel volume “Poesie” (ora esaurito) né tra le inedite. Nel volume *Frontiera* la poesia “Inverno a Luino” non reca la dedica “a mia madre” che pure c’era quando la poesia uscì in una rivista. Ma non mi pare una ragione sufficiente per prendere in considerazione quella poesia, sia pure con dedica. [...] sono spiacente di non aver niente che mi permetta di aderire. Avrei più una proposta ed è questa: tempo fa ho tradotto dal poeta americano W.C. Williams alcune poesie: una di queste – abbastanza singolare – era tutta impostata su un colloquio tra madre e figlio. Se crede che possa servire e che rientri nel criterio del volume, sarò lietissimo di mettere a sua disposizione la mia traduzione».

⁹³ Scheiwiller, nella lettera del 16 agosto, si espresse così su Williams: «Grazie [...] per la gentile proposta: ma è solo una raccolta di poeti italiani contemporanei»; e il 2 settembre, su *Inverno a Luino*: «Meglio niente che una poesia “alla madre” tirata per i capelli (del resto “Inverno a Luino” è troppo nota: [è] in quasi tutte le antologie)».

⁹⁴ Il 10 settembre 1954, Sereni scrisse a Scheiwiller: «Non mi dispiacerebbe – anzi la ringrazio del pensiero – l’idea di raccogliere qualcosa in un “Pesce d’Oro”. Per fare questo debbo prima di tutto augurarmi di avere qualcosa di degno: sono anni che non faccio niente di buono o niente addirittura. [...] Tornando alla sua proposta, penso [...] di offrirle un gruppetto di mie traduzioni da W.C. Williams e da certi poeti negri francesi». Scheiwiller rispose il 18 settembre: «La sua proposta mi potrebbe certo interessare: dedicherei volentieri un numero della mia nuova collanina “Pagine di letterature straniere antiche e moderne” – col testo a fronte [...] a W.C. Williams e al gruppetto di poeti negri francesi (cercando però di fare cosa diversa dall’antologia di Bo uscita in questi giorni)».

⁹⁵ Cfr. la lettera di Sereni del 30 settembre 1954 («Purtroppo Bo mi ha detto stasera che per la sua antologia di poeti negri s’è servito anche delle mie traduzioni»: cfr. *Antologia di Poeti Negri*, a cura di C. Bo, Firenze, Parenti, 1954) e quella di Scheiwiller del 29 gennaio 1955, che allegò la conferma di Cardazzo a voler pubblicare le traduzioni sereniane da Williams.

alla fine del '54 Scheiwiller allestì un volumetto per il centenario della nascita di Rimbaud: il breve saggio con il quale Sereni partecipò sancì l'avvio del sodalizio fra i due.⁹⁶

Alcuni mesi più tardi, nel settembre del '55, Scheiwiller inviò a Sereni una lunga lettera, nella quale, oltre a chiedergli una traduzione da Williams per un'antologia di poeti stranieri, gli espose per la prima volta la situazione dell'amico Ezra Pound, e lo invitò a partecipare all'*Iconografia* a lui dedicata. La lettera documenta quindi il primo impulso per le traduzioni sereniane, ma anche una fase preliminare del progetto e un parere informale di Scheiwiller su Pound:

Milano, 2 / 9 / 55

Gentile Sereni,

per la Strenna del '55 pubblico una piccola antologia di POETI STRANIERI DEL '900 TRADOTTI DA POETI ITALIANI CONTEMPORANEI. Potrei pubblicare una sua breve traduzione da WILLIAMS? (Adamo è troppo lunga)

(Le unisco la busta per semplificare: mi basta l'indicazione bibliografica esatta – "Inventario" N. ... – tanto meglio se una traduzione inedita!)

Altre sue traduzioni di poeti del '900? Qualche verso di Paul Valéry?

Seconda cosa – che mi sta particolarmente a cuore. Il 31 Ottobre l'amico sfortunato Ezra Pound compie 70 anni. Per questa occasione si cerca di fare un po' di festa e chiasso per liberarlo (Valeri-Solmi pensano a una lettera di scrittori italiani all'Amb. degli U.S.A. in Italia). Per parte mia, gli pubblico l'ultimo suo libro (originale) di poesia e una ICONOGRAFIA ITALIANA DI E.P. con una piccola antologia poundiana (Traduz. di Praz, Linati, Traverso, Prampolini, ecc.). E proverò a domandare anche a Montale Bertolucci Quasimodo e SERENI? Ha mai tradotto niente da E.P.? Se la cosa la interessasse, potrei farle avere i libri che preferisce anche quello che sto pubblicando – e per una poesia brevissima e facile c'è un'ottima scelta nel volume EZRA POUND_SELECTED POEMS. (È solo un voto – la so purtroppo occupatissimo!)

⁹⁶ Il 18 settembre 1954 Vanni scrisse a Sereni: «Un ultimo favore: per il centenario di Rimbaud stamperò un piccolo "Omaggio a Rimbaud" di 30 poeti italiani viventi. Pochissime righe per poeta (anche 3 o 4 soltanto) – uno per paginetta. Se appena può, mi accontenti e perdoni la mia furia (ma il '54 sta per finire!)». Il 30 settembre Sereni rispose che avrebbe fatto «volentieri il pezzetto su Rimbaud», e il 29 novembre inviò a Scheiwiller il testo, che definì «il corpo del reato» e del quale non fu «proprio soddisfatto». Il testo comparve solo parzialmente in *Omaggio a Rimbaud*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1954, pp. 31-32, mentre fu poi pubblicato interamente ne *Gli immediati dintorni* del 1962 (pp. 74-78).

Ancora. Sempre per i 70 anni di E.P. devo curare un numero di “Stagione” per l’amico M. Costanzo, un giovane critico di valore. (Il prossimo numero è dedicato a Montale, visto dai poeti della “quarta generazione” – e dopo il numero poundiano – uno dedicato a Solmi). Anche qui posso contare sulla sua presenza? (Ho invitato soprattutto i poeti: e posso fin d’ora contare su Valeri, M. Guidacci, Risi, Clemente Rebora, Bacchelli, Betocchi Carrieri de Libero Sinisgalli Bartolini Sbarbaro ecc.). Se avesse tradotto qualche verso poundiano, sarebbe più che sufficiente. Se volesse dire la sua, tanto meglio. (Io non voglio fare un numero di agiografi – ma di poeti solidali con un altro poeta anche e soprattutto se la pensa diversamente da moltissimi di loro – ma in perfetta buona fede). E.P. è un poeta che ha sempre pagato di persona e 10 anni di manicomio criminale (bizzarro forse ma nient’affatto pazzo) hanno pagato ad usura qualsiasi errore di giudizio e di orgoglio. (Ed io che non la penso come lui, cerco però di pestare i piedi a destra e a sinistra in suo favore). Perdoni il mucchio di cose e risponda quando crede (anzi, se la trovo a Milano, le telefono io lunedì 5, prima di partire per Roma).

Cordiali saluti

V

Due settimane più tardi, il 17 settembre, Sereni rispose puntualmente alle domande di Scheiwiller: acconsentì alla pubblicazione della poesie di Williams fornendo alcuni riferimenti bibliografici e promettendo a Scheiwiller il manoscritto di un paio di inediti,⁹⁷ ma riguardo a Pound la risposta fu scoraggiante:

[...] Per Pound mi è assolutamente difficile scrivere alcunché: lo conosco in modo superficiale, non l’ho veramente frequentato. Avendone tempo ed inclinazione potrei tentare una breve traduzione dai “Selected” che gentilmente m’ha mandato. Proviamo a telefonarci. Per me è vitaccia più che mai e mi è difficile non fare brutte figure. [...]

⁹⁷ Sereni scrisse: «Di Williams ho poesie tradotte del tutto inedite. Purtroppo debbo cercare le minute, non ne ho copia dattiloscritta (la sola esistente è in mano a Cardazzo, ahimè). Se non la trovassi, va bene una delle due pubblicate in INVENTARIO (Anno V, n. 5-6, ott./dic. '53, pagg. 145-147; ma ci sono due refusi)»; e il 25 settembre: «Qui le unisco tre poesie da W.C. Williams. Due sono assolutamente inedite, una apparve a suo tempo nel “Raccoglitore”, pagina quindicinale letteraria della “Gazzetta di Parma”. È quella sulle nuvole. Scelga lei tra queste e le due che già le ho indicato quella che le garba di più. Ma se si tratta di una delle due già indicate, me lo dica e correggeremo i refusi. Va bene?». Scheiwiller scelse una fra le due poesie inedite (*Dedica per un pezzo di terra*), e la pubblicò nella «Strenna del Pesce d’Oro 1956»: *Poeti stranieri del Novecento tradotti da poeti italiani*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1956, p. 110.

Pochi giorni dopo, il 25 settembre, Sereni si premurò di confermare la sua posizione riguardo alla collaborazione poundiana per il timore di dover consegnare una versione «improvvisata» e «non seria»; tuttavia non escluse la possibilità che una più paziente frequentazione dei *Selected Poems* potesse improvvisamente aprire uno «spiraglio» per tentare una traduzione:

Caro Scheiwiller,
temo che non ce la farò con Pound, anche perché sarebbe proprio una cosa improvvisata e, tutto sommato, non seria. A meno che una serie di contatti col libro che m'ha mandato non mi apra di colpo lo spiraglio che per ora non vedo. Ma se ha bisogno subito del libro, me lo dica e glielo mando. [...]

Due giorni dopo, senza che avesse ancora ricevuto quest'ultima lettera di Sereni, Scheiwiller rispose a quella del 17 settembre, insistendo perché il poeta provasse a tradurre anche solo «una breve poesia di Pound»:

[...] Quello che mi raccomando tanto e mi sta a cuore: di tentare la traduzione di una breve poesia di Pound.

Lei apprezza Williams – non dubito che in E.P. troverà molte cose belle – NESSUNO lo vuol conoscere per quella maledettissima politica. Ma è un grandissimo poeta. Una nota simpatica: mi hanno promesso di tradurre qualcosa di E.P. anche Montale Ungaretti Quasimodo Bertolucci. Non mi manchi Sereni.

Cari saluti e a presto

V.

Il numero poundiano – di poeti sopra tutti – mi viene molto bene.

I CONFRATRES non sono così inattivi...

Scheiwiller tentò di persuadere Sereni adducendo argomenti di varia natura: l'interesse personale ad avere le traduzioni sereniane; il nesso fra la poesia di Williams, tanto apprezzata da Sereni, e quella di Pound; la differenza fra la sfera poetica e quella politica; il prestigio di accostare il nome di Sereni a quello dei maggiori poeti italiani viventi.⁹⁸ Nel *post scriptum*, poi, Scheiwiller alluse anche alla sua scarsa produttività poetica, tema al quale Sereni era particolarmente sensibile.

⁹⁸ Lo scambio epistolare fra Scheiwiller e Quasimodo relativo al progetto poundiano è documentato in C. Gibellini, *Un editore impolitico e la politica: Vanni Scheiwiller*, cit., pp. 147-150.

Dopo quest'ultima lettera il carteggio presenta una lacuna di due mesi:⁹⁹ prima della pubblicazione dell'*Iconografia italiana* c'è una sola lettera, spedita a Scheiwiller il 27 novembre, nella quale Sereni elencò le ultime osservazioni prima della stampa del volumetto. Se ne ricava, dunque, che Sereni tradusse Pound nell'arco di due mesi, fra il 27 settembre e il 27 novembre 1955: sei traduzioni furono poi pubblicate nel dicembre di quell'anno, mentre due rimasero inedite.¹⁰⁰

Negli stessi giorni, alcune delle versioni sereniane furono stampate anche nel numero di «Stagione» dedicato a Pound e nell'antologia *Poeti stranieri del '900*, nella quale inizialmente sarebbe dovuta comparire solo una versione da Williams.

Il 24 dicembre del 1955 Scheiwiller inviò a Sereni una cartolina di auguri e di ringraziamento, nella quale definì le traduzioni da Pound «il più bel regalo di Natale per me quest'anno».¹⁰¹

Se fossero stati solo gli argomenti di Scheiwiller a convincerlo, Sereni si sarebbe probabilmente limitato alla sola e breve traduzione richiesta. È più probabile, invece, che i «contatti» con i *Selected Poems* si rivelarono proficui e stimolanti, e che lo «spiraglio» nel quale Sereni aveva confidato effettivamente apparve.¹⁰²

⁹⁹ Non sappiamo se alcune lettere siano andate perse o se in quel periodo lo scambio fu personale o telefonico.

¹⁰⁰ Si rimanda, su questo, al capitolo seguente, dedicato all'edizione critica delle traduzioni.

¹⁰¹ Anni dopo, Scheiwiller giudicò «personale e riuscitissima la scelta di Vittorio Sereni» (V. Scheiwiller, *A lume spento: 1908-1958*, cit., pp. 68-69).

¹⁰² A conferma di ciò si veda la già citata lettura radiofonica *Primo incontro con Ezra Pound* del '56. Il 31 luglio 1956, poi, Scheiwiller chiese a Sereni una copia dell'intervento, e il 28 novembre gli scrisse: «Grazie per l'articolo radiofonico su E.P. L'ho spedito alla figlia di E.P. perché ne faccia 3 copie (per lei, per me e per E.P. – che si interessò delle sue traduzioni dell'anno scorso)».

7. UNA «GIOVINEZZA DI SGUARDO»: IL PARERE DI SERENI SU POUND

Prima di affrontare una indagine testuale delle traduzioni, vale la pena tratteggiare, per quanto possibile, il giudizio complessivo che Sereni aveva del poeta americano.

Nel parere per Mondadori dell'inizio degli anni '50, Sereni mostrò sincero interesse per l'intellettuale Pound, definendolo un «barbaro» capace di ridonare agli europei una fresca «giovinezza di sguardo».¹⁰³

Quel che più conta e interessa è il punto di vista di questo barbaro che guarda con occhio astorico il patrimonio del vecchio mondo stabilendo rapporti e dimensioni che ridanno a noi stessi giovinezza di sguardo.¹⁰⁴

Già in quell'occasione, d'altra parte, Sereni avanzò alcune riserve sulla personalità del poeta americano, sottolineando «quanto c'è di strano nella persona di Pound»;¹⁰⁵ la sua attenzione, inoltre, sembrava rientrare «nel quadro del più vasto interesse [...] per taluni fenomeni della letteratura e del mondo anglosassone».¹⁰⁶

Nella *Notizia* con la quale nel 1955 presentò le ragioni del numero speciale di «Stagione» dedicato a Pound, poi, Sereni si preoccupò di specificare che il proposito era quello «di far conoscere meglio la figura dell'uomo e del poeta [...] al di sopra di qualsiasi speculazione politica (*neofascisti irresponsabili e fascisti alla rovescia*)», e invitò a rispettare «le idee di un poeta» senza «condannare E.P. *per sentito dire*».¹⁰⁷ Nella *Petizione degli scrittori italiani* promossa da Scheiwiller per la liberazione di Pound, tuttavia, Sereni volle precisare la propria posizione con una nota personale: «je

¹⁰³ Anni più tardi anche Montale definì Pound, insieme a Eliot, un «barbaro»: «Oserei dire (salvando tutte le distanze perché l'ultimo Eliot fu tutto ordine e disciplina) che i due americani furono due barbari (non s'intenda la parola in senso peggiorativo) che assimilarono la cultura europea compiendo un *exploit* di genialissima ma anche superficiale revisione di quanto il nostro patrimonio classico potesse servire a una loro personale evoluzione» (E. Montale, *Esule volontario in Italia*, «Corriere della Sera», 3 novembre 1972).

¹⁰⁴ V. Sereni, *Ezra Pound. The letters (1907-1941)*, cit., p. 137. Nella lettura del '56, poi, Sereni definì Pound un «americano in Europa nel senso più fecondo e innovatore del termine» (V. Sereni, *Primo incontro con Ezra Pound*, cit., p. 992).

¹⁰⁵ V. Sereni, *Ezra Pound. The letters (1907-1941)*, cit., p. 138.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ V. S. [V. Sereni], *Notizia*, «Stagione» II, 7 (1955), p. 8.

voudrais qu'il soit bien clair que le fait d'être poète ne dispense d'aucune responsabilité, ne constitue ni un privilège ni une circonstance atténuante».¹⁰⁸ E ancora nella lettura radiofonica del '56:

[...] tutti saranno forse d'accordo sulla pietà e inclini a chiedere sinceramente la grazia. Non altrettanto – e ne abbiamo notato qualche segno – a convalidare l'atteggiamento di Pound in nome della poesia e a scagionarlo da una responsabilità che comunque esiste e che andrebbe esaminata ben più da vicino.¹⁰⁹

Al termine di questa lettura, Sereni si discostò infine dal dibattito sul “caso Pound” e dalle inevitabili contraddizioni che esso provocava, e si concentrò piuttosto su ciò che riteneva valido e interessante nella sua poesia.

Anzitutto, egli fece propria un'espressione di Diego Valeri, riconoscendo nell'opera del poeta americano una «compresenza tra anima bimillenaria e anima pur mo' nata» che permette accostamenti inusitati tra «le cose più lontane, e più disparate».¹¹⁰ In quel passaggio Valeri riportò una lettura che Pound fece a Venezia di alcune sue poesie, tra cui *The Study in Aesthetics*: Sereni si servì proprio di questa poesia, da lui tradotta, per sottolineare il «procedimento tipico» della poesia di Pound attraverso il quale la combinazione di elementi dissonanti genera un «senso di convivenza delle cose e dei fatti», una «circolarità di sentimenti» e un «reciproco scambio di antico e moderno».¹¹¹ Sereni suggerì poi una lettura cronologica della produzione poundiana, che dalle liriche giovanili possa raggiungere «lo sforzo dell'*epos*» dei *Cantos*, «un *epos* del mondo moderno interpretato con i mezzi della poesia lirica nella compresenza delle

¹⁰⁸ *Pétition des écrivains Italiens*, cit., p. 167.

¹⁰⁹ V. Sereni, *Primo incontro con Ezra Pound*, cit., p. 989. Nel 1960 la direzione letteraria di Mondadori, guidata da Sereni, prese in esame la possibilità di tradurre e pubblicare una raccolta di saggi del Pound ideologo: *Impact. Essays on ignorance and the decline of American civilization* (Chicago, Regnery, 1960); l'archivio Mondadori conserva i pareri di lettura di Bruno Maffi e di Vittorini: il primo fu negativo, l'altro merita di essere letto. Scrisse Vittorini nel parere datato 24 dicembre 1960: «Le idee di Pound mi hanno sempre fatto orripilare. Perché ora le ha raccolte? E il suo modo di esporle è confuso tanto quanto la loro sostanza. Per carità verso la sua poesia ignorerei la esistenza di questo libro». Una nota di Sereni confermò laconicamente il parere di Vittorini: «D'accordo».

¹¹⁰ V. Sereni, *Primo incontro con Ezra Pound*, cit., p. 991. L'articolo di Valeri, datato maggio 1929 e intitolato *Passaggio del poeta*, fu riproposto nel numero di «Stagione» già citato (p. 8).

¹¹¹ V. Sereni, *Primo incontro con Ezra Pound*, cit., p. 991.

civiltà e delle culture». ¹¹² Come in Joyce e Picasso, secondo Sereni, nei *Cantos* si riscontra «uno sforzo di penetrazione e di disintegrazione insieme, che si trasforma in tensione costruttiva». ¹¹³ Per questa ragione, concluse, Pound «passerà come un'espressione della crisi dell'*entre deux guerres*; ma come un'espressione piena, forse poeticamente salutare della crisi, non un prodotto di crisi». ¹¹⁴

¹¹² Ivi, p. 992.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

II. SERENI TRADUTTORE DI POUND

1. LE TRADUZIONI

Come si è detto, in occasione dell'*Iconografia italiana di Ezra Pound* (1955) Sereni tradusse otto poesie del poeta americano, sei delle quali furono poi effettivamente pubblicate nel volumetto di Scheiwiller: *Studio d'estetica*, *In una stazione del metrò*, *Coito*, *La ragazza del bar*, *Villanella: il momento psicologico* e il terzo tempo di *Momenti di François-Marie Arouet (Voltaire)* dedicato «A Madame Lullin». Due traduzioni furono invece scartate e rimangono a oggi inedite: *La soffitta* e la seconda sezione di *Momenti di François-Marie Arouet*, «A Madame du Châtelet».

Come documenta il carteggio con Scheiwiller, nell'autunno del 1955 la lavorazione delle versioni poundiane impegnò Sereni solo poche settimane; negli anni seguenti, le modifiche che apportò a questi testi furono limitate e marginali. A differenza delle traduzioni da William Carlos Williams, René Char e Guillaume Apollinaire, che accompagnarono Sereni per anni, il confronto con Pound si limitò dunque a una sola occasione editoriale; tuttavia, come si vedrà più avanti, fu un episodio poetico denso e proficuo, capace di incidere nelle abitudini stilistiche del traduttore.

Nel dicembre del '55, oltre che nell'*Iconografia*, Scheiwiller pubblicò alcune delle versioni di Sereni sul numero della rivista «Stagione» dedicato a Pound e nell'antologia *Poeti stranieri del '900*.¹ Qualche anno più tardi, nel '62, Sereni

¹ Su «Stagione» apparvero *Studio d'estetica*, *La ragazza del bar* e *In una stazione del metrò* (pp. 6-7). L'anno seguente fu pubblicato anche un estratto dell'*Antologia poundiana* proposta nel numero di «Stagione» (E. Pound, *Antologia*, Roma, s.n., 1956); il volumetto ripropone in modo più ordinato le poesie, utilizzando gli stessi tipi già adottati per la rivista. Nell'antologia *Poeti stranieri del Novecento tradotti da poeti italiani* fu stampata solo la poesia *Studio d'estetica* (p. 115).

ripropose in un paragrafo de *Gli immediati dintorni*, intitolato «Da Pound» e datato 1955, le versioni già pubblicate nell'*Iconografia*, a eccezione di *Coito*.² Qui la variante più significativa riguarda il titolo della traduzione *La ragazza del bar*, che fu sostituito con *La commessa*.

In vista della stampa de *Gli immediati dintorni*, Sereni aveva proposto all'editor Niccolò Gallo di tagliare un paio di poesie di Pound, senza specificare i titoli né il motivo di tale intenzione, ma Gallo preferì mantenerle tutt'e cinque.³ L'operazione trovò però attuazione vent'anni più tardi, quando nella composizione per Einaudi della sua raccolta di traduzioni, *Il Musicante di Saint-Merry* (1981), egli selezionò solo tre delle versioni da Pound: *Studio d'estetica*, *In una stazione del metrò* e «*A Madame Lullin*».⁴

Nel 1970, intanto, Mary de Rachewiltz aveva riproposto, nell'edizione delle *Opere scelte* di Pound per i Meridiani Mondadori, tutte le traduzioni di Sereni pubblicate nel '55 da Scheiwiller.⁵

I testimoni delle due traduzioni inedite sono conservati a Milano e a Luino.

A Milano un fascicolo del Fondo Scheiwiller contiene tre fogli dattiloscritti corretti a penna dall'autore di alcune versioni sereniane redatte per l'*Iconografia italiana*; tra queste compare *La soffitta*, che fu probabilmente scartata prima della stampa per ragioni editoriali: una versione della stessa poesia, infatti, fu la sola proposta avanzata nella medesima occasione da Piero Jahier, e sarebbe dunque risultata doppia.⁶

² V. Sereni, *Gli immediati dintorni*, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 78-82. Il paragrafo è poi riportato identico in V. Sereni, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 50-53.

³ Il 28 marzo 1962 Sereni inviò a Gallo una lettera contenente un elenco di osservazioni, tra cui: «forse una o due [poesie] di Pound potrebbero cadere. Che ne dici?». Pochi giorni più tardi, l'1 aprile, Gallo rispose soltanto: «lascerei tutte le poesie [...] di Pound» (V. Sereni – N. Gallo, *L'amicizia, il capirsi, la poesia. Lettere 1953-1971*, Napoli, Loffredo, 2013, pp. 109-112).

⁴ V. Sereni, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 15-21.

⁵ E. Pound, *Opere scelte*, a cura di Mary de Rachewiltz, Milano, Mondadori, 1970. Fra i ringraziamenti (p. XLIII) compaiono «Il Saggiatore» per il permesso concesso alla pubblicazione delle cinque traduzioni apparse ne *Gli immediati dintorni*, e Sereni «per l'uso della sua traduzione della poesia *Coito* (inedita)»; in realtà, come si è visto, non si trattava di una traduzione inedita.

⁶ Nell'*Iconografia italiana di Ezra Pound* compare infatti la versione de *La soffitta* proposta da Jahier, così come nel numero di «Stagione» dello stesso anno e nelle *Opere scelte* di Pound del 1970.

L'Archivio Vittorio Sereni a Luino conserva invece il manoscritto della traduzione di «*A Madame du Châtelet*».⁷ Non ci sono dubbi che anche questa traduzione fu composta in occasione dell'*Iconografia* scheiwilleriana,⁸ ma, come si vedrà nel commento, Sereni probabilmente non riuscì a portarla a termine entro i termini stabiliti dall'editore.

2. L'EDIZIONE DI RIFERIMENTO

Le otto poesie di Pound tradotte da Sereni compaiono in entrambe le principali raccolte del poeta americano: *Lustra*, una selezione della propria produzione fino al 1916 che il poeta definì «absolutely the *last* obsequies of the Victorian period»,⁹ e *Personae*, che Pound curò nel '26 stabilendo il canone delle proprie poesie “brevi”.¹⁰ Tutte le poesie erano già state pubblicate su rivista prima di comparire in *Lustra*,¹¹ e nel 1928

⁷ L'Archivio Vittorio Sereni è ospitato presso Villa Hüsey a Luino (Varese) e comprende due fondi: il Fondo Vittorio Sereni e il Fondo Mondadori.

⁸ Nel dattiloscritto che accompagna il manoscritto è riportata la data: 1955.

⁹ *The Letters of Ezra Pound (1907-1941)*, cit., p. 60. In apertura della raccolta Pound propose la definizione del termine «lustrum», tratta dall'«Elementary Latin Dictionary of Charlton T. Lewis»: «LUSTRUM: an offering for the sins of the whole people, made by the censors at the expiration of their five years of office, etc.». Il titolo *Lustra*, dunque, è probabilmente da intendersi con il significato di “ossequio”, “rito funebre”. In pochi mesi comparvero quattro edizioni di *Lustra*: due londinesi (*Lustra of Ezra Pound*, London, E. Mathews, September/October 1916) e due newyorkesi (*Lustra of Ezra Pound with Earlier Poems*, New York, A.A. Knopf, September/October 1917). Entrambe le case editrici stamparono una prima edizione completa e una seconda ridotta dalla censura. A eccezione di *Impressions of François-Marie Arouet (de Voltaire)*, che fu composta alla fine del 1916 e dunque inserita solo nell'edizione americana, le altre poesie tradotte da Sereni compaiono in tutt'e quattro le edizioni. Nell'edizione londinese censurata (ottobre 1916), la poesia *Coitus* compare con il titolo *Pervigilium*.

¹⁰ *Personae. The Collected Shorter Poems of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1926. Per un commento e per la storia editoriale di ciascuna poesia presente nella raccolta, si veda K.K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's Personae (1926)*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969.

¹¹ *The Garret* e *In a Station of the Metro* comparvero per la prima volta nella celebre sezione *Contemporanea* con la quale Pound avviò, nell'aprile del 1913, la collaborazione con la rivista americana «Poetry»: «Poetry» II, 1 (1913), pp. 3 e 12; *Coitus* fu pubblicata nel marzo 1914 su «Poetry»

furono inserite nella prima antologia poundiana curata da T.S. Eliot, intitolata *Selected Poems*, che contribuì ad avvicinare pubblico e critica a Pound e a sancirne il valore internazionale.¹²

Come si è visto nel carteggio, Scheiwiller inviò a Sereni, per sollecitare la collaborazione, proprio un'antologia intitolata *Selected Poems* che il poeta dichiarò di avere utilizzato per le sue traduzioni;¹³ nello scambio epistolare, tuttavia, i due corrispondenti nominarono il titolo ma non specificarono l'edizione.

Solo molti anni più tardi, nella *Nota bibliografica* a *Il musicante di Saint-Merry* (1981), Sereni indicò l'edizione utilizzata per le sue traduzioni da Pound:

Con altre poche mie traduzioni dai *Selected Poems*, New Directions, New York 1949, questi testi figuravano nella *Iconografia italiana di Ezra Pound*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano 1955, e successivamente in *Gli immediati dintorni* e in *Ezra Pound, Opere scelte*, a cura di Mary de Rachewiltz, Mondadori, Milano 1970.¹⁴

Due anni più tardi, nelle «Note» a *Gli Immediati dintorni primi e secondi*, Maria Luisa Sereni riportò la medesima indicazione:¹⁵ le traduzioni sarebbero dunque tratte dall'antologia che New Directions pubblicò nel 1949.¹⁶

and Drama» II, 1 (1914), p. 21; *The Study in Aesthetics* nell'agosto 1914 su «Poetry» IV, 5 (1914), pp. 169-170 (compare poi, insieme a *The Garret* e *In a Station of the Metro*, anche in *Catholic Anthology. 1914-1915*, cit., pp. 89-90). *Shop Girl* nel novembre del 1915 su «Others» I, 5 (1915), p. 85; *Villanelle: the Psychological Hour* nel dicembre 1915 su «Poetry» VII, 3 (1915), pp. 120-121; *Impressions of François-Marie Arouet (de Voltaire)* su «Poetry» VIII, 6 (1916), pp. 278-279; come detto, quest'ultima fu pubblicata solo nell'edizione americana di *Lustra* e prima comparve in «To-Day» I, 5 (1917), pp. 185-186. Le prime cinque poesie rientrano, secondo la suddivisione che Pound fece in *Personae*, nella sezione intitolata «Lustra», mentre le due più lunghe, *Villanelle* e *Impressions of François-Marie Arouet*, fanno parte di «Poems from Lustra (1915)». La stessa divisione fu poi utilizzata da Mary de Rachewiltz per la composizione delle *Opere Scelte* del 1970.

¹² E. Pound, *Selected Poems*, edited by T.S. Eliot, London, Faber&Gwyer, 1928.

¹³ Si vedano le lettere di Sereni a Scheiwiller del 17 e 25 settembre 1955.

¹⁴ V. Sereni, *Nota bibliografica*, in *Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. XI.

¹⁵ V. Sereni, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, cit., p. 173.

¹⁶ E. Pound, *Selected Poems*, New York, New Directions, 1949. La prima edizione dell'antologia (1926) anticipò di due anni quella curata da Eliot.

L'edizione dei *Selected Poems* indicata da Sereni, però, non contiene tre delle poesie tradotte per Scheiwiller: *The Study in Aesthetics* e le due parti di *Impressions of François Marie Arouet (de Voltaire)*; ciò significa che il riferimento non è corretto.¹⁷

L'*Iconografia italiana di Ezra Pound* (1955) presenta un elenco sommario delle edizioni utilizzate dai traduttori:

A lume spento. Antonini, Venice 1908.

Selected poems. Edited with an Introduction by T.S. Eliot,

Faber&Faber, London 1928, 1933, etc.

New Directions, New York 1949.

L'indicazione bibliografica di Scheiwiller è però poco precisa. Innanzitutto la prima edizione inglese dei *Selected Poems* curata da Eliot nel 1928 fu pubblicata da Faber&Gwyer, che divenne poi Faber&Faber e ristampò il volume nel '33 e nel '35. Vi è poi una seconda edizione Faber&Faber, del 1948, che si differenzia dalla prima per l'aggiunta di una breve postilla all'introduzione del '28 di Eliot e per alcune lievi varianti tipografiche; la scelta antologica rimase però immutata.¹⁸

Da ultimo, la nota bibliografica è poco chiara anche riguardo all'edizione New Directions del 1949, la quale ha in comune con quella inglese solo il titolo: non è curata né introdotta da Eliot, e la selezione delle poesie è diversa rispetto a quella londinese.

¹⁷ Non credo sia possibile accertare la causa dell'errore di Sereni, che potrebbe oscillare fra la semplice svista, dovuta forse alla corrispondenza del titolo, e la preferenza per la casa editrice americana, con la quale da direttore letterario egli si era preoccupato di mantenere buoni rapporti. Inoltre Sereni, proprio durante gli anni '50, aveva utilizzato le edizioni New Directions per le traduzioni da William Carlos Williams (W.C. Williams, *The Collected Earlier Poems*, New York, New Directions, 1951 e *The Collected Later Poems*, New York, New Directions, 1950). Occorre poi considerare che Sereni, nella *Nota bibliografica* a *Il musicante di Saint-Merry*, non sempre segnala l'edizione da lui utilizzata; nel caso delle versioni da Apollinaire scrive infatti: «Per il riferimento agli originali v. ad esempio le *Œuvres Poétiques*, vol. I, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1971».

¹⁸ Nel 1985 Scheiwiller dichiarò *en passant* che in occasione dell'*Iconografia* i poeti tradussero «per lo più dai *Selected Poems* con introduzione di T.S. Eliot (ed. Faber 1928)» (V. Scheiwiller, *A lume spento: 1908-1958*, in *Ezra Pound a Venezia*, cit., p. 68); ancora una volta però il riferimento è approssimativo e per quanto riguarda Sereni, come si vedrà più avanti, scorretto.

È possibile identificare l'edizione dei *Selected Poems* utilizzata da Sereni grazie a una variante tipografica fra le due edizioni Faber&Faber. La seconda edizione (1948), infatti, è l'unica a presentare nel ritornello della poesia *The Study in Aesthetics* la variante non accentata dell'espressione dialettale, e dunque non tradotta da Sereni, *ch'e be'a!*, così come compare nella traduzione sereniana pubblicata nell'*Iconografia italiana*, e poi riproposta ne *Gli immediati dintorni*.

Fin dalla prima edizione della raccolta *Lustra* (1916), invece, Pound aveva optato per la variante accentata *ch'è be'a!*, che fu confermata anche nella raccolta definitiva *Personae* del 1926.¹⁹ La prima edizione londinese (1928) seguì la scelta di Pound, mentre la seconda apportò la modifica che compare poi nella versione sereniana: si trattò forse di una distrazione tipografica o di un maldestro tentativo di migliorare la grafia di un'espressione inevitabilmente sgrammaticata.²⁰

La conferma che l'edizione di riferimento di Sereni fosse la Faber&Faber del 1948 viene da uno dei già citati fogli dattiloscritti conservati presso Centro Apice; accanto al titolo di ciascuna traduzione, infatti, Sereni riportò un numero di pagina, che corrisponde alla paginatura dell'edizione londinese del '48.²¹

Nel *Musicante di Saint-Merry* (1981), poi, Sereni modificò la propria versione: introdusse la versione accentata *ch'è be'a!*, conformandosi così alla volontà di Pound. Questa modifica gli fu probabilmente suggerita dall'edizione Mondadori delle *Opere Scelte* di Pound a cura di Mary de Rachewiltz (1970), nella quale furono utilizzate

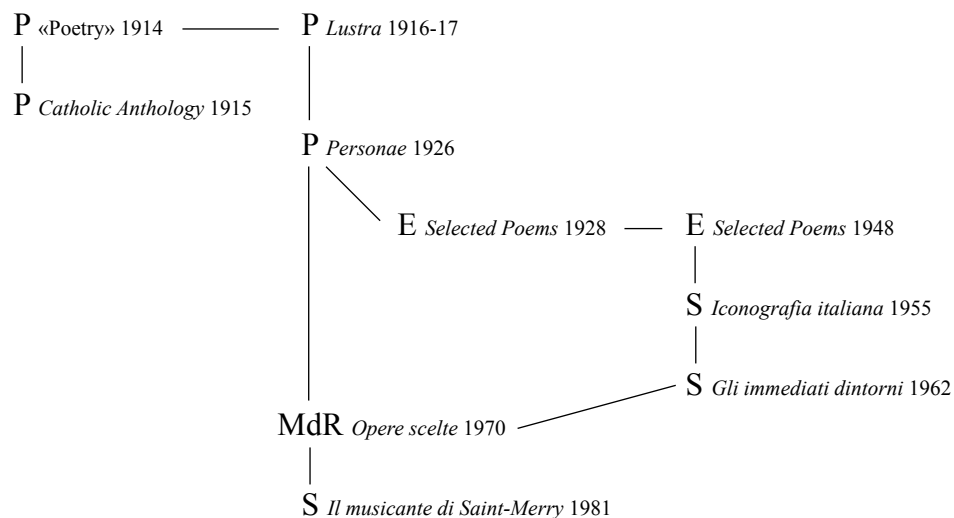
¹⁹ *Lustra of Ezra Pound*, cit., p. 32: in tutte quattro le edizioni di *Lustra* compare la forma accentata *ch'è be'a!*; *Personae. The Collected Shorter Poems of Ezra Pound*, cit., p. 96.

²⁰ Occorre considerare che c'è una terza variante, anch'essa non accentata, ed è la prima attestata: sulla rivista «Poetry» dell'agosto 1914, e in un'antologia dell'anno seguente, compare la forma *ch'e b'ea*: senza accento e con il secondo apostrofo anticipato di una posizione. Difficilmente però si possono ricondurre a questa variante originale la scelta dell'edizione londinese del 1948: pur ipotizzando che avessero consultato la rivista originale, non si darebbe ragione della posizione dell'apostrofo. In ogni caso, per il problema in questione non sembra adeguata un'interpretazione morfologico-grammaticale che metterebbe in discussione il significato dell'espressione; le varianti sono probabilmente frutto di errori tipografici o del tentativo di rendere al meglio l'esclamazione, ma il significato appare poco discutibile: «Guarda! Che bella!».

²¹ I numeri di pagina riportati da Sereni, benché cancellati a matita, risultano perfettamente leggibili: *Coito* «pag. 114», *In una stazione del metrò* «pag. 113», *La ragazza del bar* «pag. 116», *La soffitta* «pag. 92». La paginatura della prima edizione è diversa.

anche le traduzioni di Sereni apparse nell'*Iconografia italiana*. Fu probabilmente l'esigenza di conformità con il testo a fronte originale a convincere la curatrice a modificare la variante fin lì utilizzata da Sereni, proponendo così per la prima volta la traduzione di Sereni con la variante originale.²²

Attraverso l'analisi delle varianti del ritornello di *The Study in Aesthetics* e *Studio d'estetica*, dunque, è possibile rappresentare il rapporto fra le varie edizioni come segue:²³



²² E. Pound, *Opere scelte*, cit., pp. 100-101. La curatrice dichiarò di essersi attenuta all'edizione *Personae* curata da Pound nel 1926 (cfr. *ivi*, p. 1423).

²³ P = Ezra Pound; E = T.S. Eliot; S = Vittorio Sereni; MdR = Mary de Rachewiltz.

3. LE BOZZE DEL FONDO SCHEIWILLER E I MANOSCRITTI LUINESI

Il Fondo Scheiwiller, conservato presso il Centro Apice, possiede un fascicolo dedicato a Sereni e Pound datato 1956,²⁴ nel quale sono contenuti tre fogli dattiloscritti, redatti su una sola facciata, con correzioni a penna di Sereni e annotazioni a matita probabilmente di Scheiwiller:²⁵ si tratta delle bozze dell'*Iconografia italiana di Ezra Pound*.²⁶

Due di questi fogli sono numerati a macchina 2 e 3. Il foglio 2 contiene la bozza di quattro poesie: *Coito*, *In una stazione del metrò*, *La ragazza del bar* e i primi tre versi di *La soffitta*; il foglio 3 riporta solo la conclusione di quest'ultima poesia, e lo spazio rimanente è bianco.²⁷

Il terzo foglio, che presenta un'impaginazione diversa rispetto agli altri due, contiene invece la bozza di *Momenti di François-Marie Arouet (Voltaire)* dedicata «A Madame Lullin»; è marcato a penna con il numero 11, che coincide con la posizione della poesia all'interno della *Piccola antologia poundiana*.²⁸

Mancano le bozze di *Studio d'estetica* e della *Villanella*. Sembra ragionevole ipotizzare che il foglio mancante 1 ospitasse il dattiloscritto di *Studio d'estetica*: i 24

²⁴ Il titolo del fascicolo è «Vittorio Sereni & Pound» (coll. POUND 4578). Presso il Fondo sono conservati altri due sottofascicoli apparentemente riguardanti le traduzioni sereniane da Pound: uno intitolato «“Stagione” Omaggio a Ezra Pound» (coll. POUND UA 212 SF 33), e l'altro «Traduzioni italiane di E.P.» (coll. POUND UA 212 SF 36), recante in copertina nomi di traduttori tra cui Sereni e nella terza di copertina la scritta «Iconografia italiana di E.P.». In realtà nei due fascicoli, forse in fase di riordino, non è presente alcun materiale sereniano.

²⁵ Lo stesso fascicolo contiene anche: il dattiloscritto della lettura radiofonica intitolata *Primo incontro con Ezra Pound*, firmato «Vittorio Sereni» e recante l'indicazione «Radio Monteceneri, Lugano 1956»; una breve lettera manoscritta di Vanni del 4 settembre 1964 indirizzata a Sereni, nella quale l'editore elenca due promemoria, di cui il primo è: «Breve testimonianza per il cahier POUND dell'Herne»; una copia della seconda edizione (1983) del libretto di Pound intitolato *If This Be Treason...*, fatto stampare da Olga Rudge nel 1948 e contenente la trascrizione di cinque discorsi di Pound di argomento letterario; una cartolina d'invito alla presentazione di un romanzo, che reca, sul retro, il manoscritto della poesia *Mattina*. Il libretto di Pound e la cartolina non riguardano però direttamente il rapporto fra Sereni e Pound.

²⁶ Tutte le correzioni presenti sono infatti attestate nella pubblicazione del 1955.

²⁷ A matita, in fondo al foglio, vi è solo l'indicazione: «versioni inedite di Vittorio Sereni».

²⁸ La numerazione è confermata dalla lettera del 27 novembre 1955, dove Sereni dice che a p. 10 delle bozze si trova la *Villanella*.

versi della poesia infatti occuperebbero precisamente, seguendo le caratteristiche grafiche dei fogli 2 e 3, lo spazio di una facciata. La bozza della *Villanella*, formata da 48 versi e dunque non collocabile per ragioni di spazio nel foglio 1, fu quindi inviata autonomamente in un altro momento.

Occorre poi considerare che le bozze possedute non sono quelle definitive, come documentano la lettera di Sereni a Scheiwiller del 27 novembre 1955 e alcune varianti riscontrate fra i dattiloscritti conservati a Milano e la versione stampata. Si trascrive quindi la lettera menzionata, in quanto costituisce un testimone indiretto che verrà utilizzato per l'edizione critica:

27/11/'55

Caro Scheiwiller,

svelato il mistero delle sardine. Il lago di Garda abbonda infatti di sardelle, pesci piccoli dalla carne delicata. Ho dunque sostituito questa parola alla precedente. Impressioni di F.M. AROUET, non mi convinceva: ho preferito, magari un po' liberamente, Momenti e ho modificato il titolo in tal senso. Vedo che nella Villanella gli spazi non sono rispettati. Per non pasticciare la bozza, ho lasciato le cose come stanno. Immagino sia stato fatto deliberatamente per contenere la poesia in una pagina. Se non è così, la pregherei di provvedere direttamente (sempre che non ci siano altre ragioni). Ho fatto qualche altro piccolo ritocco di virgole, roba da poco. Adesso credo che tutto sia a posto.

Ancora grazie e molti affettuosi saluti dal suo

Vittorio Sereni

A pag. 10 delle bozze (Villanella) c'è un'indicazione che non ho capito. Ci ho messo un punto interrogativo a penna. Potremmo semmai parlarne per telefono.

Infine, il Fondo Vittorio Sereni a Luino possiede cinque cartelle dedicate alle traduzioni da Pound: tre di queste conservano i manoscritti della *Villanella* e di entrambe le sezioni di *Momenti di François-Marie Arouet (Voltaire)*, «A Madame du

Châtelet» (inedita) e «A Madame Lullin»;²⁹ nelle altre due, invece, è presente una copia dattiloscritta delle stesse poesie,³⁰ ma i refusi presenti e le varianti che non si riscontrano né nei manoscritti né nelle bozze consentono di attribuirne la paternità a chi si preoccupò di riordinare le carte del poeta.³¹

4. EDIZIONE CRITICA E COMMENTO

L'edizione critica qui proposta non ha *in primis* lo scopo di definire il testo delle traduzioni sereniane: di esse infatti si possiedono, a eccezione delle due inedite, edizioni curate dall'autore; si intende piuttosto dar conto della lavorazione che portò alla stesura definitiva, al fine di far emergere elementi utili al commento e alla successiva analisi.³²

²⁹ Corda 645, segnatura SER TR 0048, titolo [Ezra Pound, Villanella: l'ora psicologica]; Corda 642, segnatura SER TR 0045, titolo [Ezra Pound, A Madame du Chatelet]; Corda 644, segnatura SER TR 0047, titolo [Ezra Pound, Impressioni di Francois-Marie Arouet (de Voltaire)]. I fogli, di dimensione 20x11,5 cm, sono compilati in penna blu, fronte e retro: si vedano le riproduzioni nell'appendice iconografica finale.

³⁰ Corda 646, segnatura SER TR 0049, titolo [Ezra Pound, Villanella: l'ora psicologica]; Corda 643, segnatura SER TR 0046, titolo [Due poesie di Ezra Pound: [A Madame du Chatelet; Impressioni di Francois-Marie Arouet (de Voltaire)]]].

³¹ Questa ipotesi è stata confermata dagli archivisti: era prassi copiare a macchina i manoscritti di Sereni e archiviare la copia dattiloscritta. Si segnala poi che in calce al dattiloscritto della *Villanella* è segnalato a matita: «traduzione ritenuta “non riuscita secondo le migliori intenzioni”»; analogamente, nel dattiloscritto di *A Madame du Châtelet* compare la nota: «Non del tutto riuscita come traduzione, secondo il traduttore».

³² Cfr. P. Chiesa, *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron, 2012, pp. 145-169: «Le varianti d'autore costituiscono una risorsa importante in sede di critica letteraria. Attraverso la loro analisi è possibile entrare nell'officina dello scrittore, esaminarne il percorso creativo, rilevare le tappe attraverso le quali l'opera si è progressivamente affinata» (p. 155).

Nell'apparato critico sono indicate le varianti d'autore presenti nelle versioni a stampa, dattiloscritte e manoscritte; di seguito il *conspectus siglorum* e la tabella riassuntiva dei testimoni.³³

- M⁸¹ V. Sereni, *Il musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 1981.
 Id⁶² V. Sereni, *Gli immediati dintorni*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
 Ic⁵⁵ *Iconografia italiana di Ezra Pound*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955.
 bz₂ Lettera manoscritta del 27 novembre 1955 nella quale Sereni indica le ultime correzioni da apportare alle bozze (Fondo Scheiwiller).
 bz₁ Prima bozza dattiloscritta con correzioni a penna di Sereni (Fondo Scheiwiller).
 ms. Manoscritto autografo (Fondo Vittorio Sereni).

		M ⁸¹	Id ⁶²	Ic ⁵⁵	bz ₁	ms.
1	Studio d'estetica	✓	✓	✓		
2	In una stazione del metrò	✓	✓	✓	✓	
3	A Madame Lullin	✓	✓	✓	✓	✓
4	La commessa		✓	✓	✓	
5	Villanella: il momento psicologico		✓	✓		✓
6	Coito			✓	✓	
7	La soffitta				✓	
8	A Madame du Châtelet					✓

Si escludono dall'apparato critico le edizioni che non furono curate da Sereni, sia per lo scopo dell'edizione, sia perché i testi non presentano varianti rispetto ai tre testimoni a stampa qui considerati: il numero di «Stagione» dedicato a Pound (1955) corrisponde a Ic⁵⁵; *Gli immediati dintorni primi e secondi* (1983) a Id⁶²; *Tutte le poesie* di Sereni

³³ L'ordine delle traduzioni presentato nella tabella, che si manterrà per l'edizione critica, segue il criterio della rilevanza in base alle scelte dell'autore: le prime tre sono presenti, in questo ordine, in M⁸¹; le due seguenti in Id⁶²; *Coito* solo in Ic⁵⁵. Dei due inediti si è data la precedenza a *La soffitta* in quanto probabilmente più prossima alla stampa rispetto a *A Madame du Châtelet*.

curate dalla figlia Maria Teresa (1986), la seconda edizione del *Musicante di Saint-Merry* (Einaudi, 2001) e il recente volume *Poesie e prose* curato da Giulia Raboni (Mondadori, 2013) a M⁸¹.

Le sole due eccezioni sono l'antologia *Poeti stranieri del '900* a cura di Scheiwiller (1955) e le *Opere scelte* di Pound a cura di M. de Rachewiltz (1970): di queste, le varianti significative sono state indicate nella nota giustificativa che segue l'apparato.

Di seguito l'elenco dei segni diacritici utilizzati nell'apparato:

-] porzione di testo cui si riferisce la variante
- | stacco di verso
- * variante documentata indirettamente in bz₂
- a.c.* *ante correctionem*: variante emendata
- ← seguono i testimoni con variante *a.c.*
- <..> parola non leggibile
- <.. ..> parole non leggibili
- om.* *omittit*: porzione di testo mancante
- vd. nt.* si veda la nota all'edizione

The Study in Aesthetics

The very small children in patched clothing,
Being smitten with an unusual wisdom,
Stopped in their play as she passed them
And cried up from their cobbles:

Guarda! Ahi, guarda! ch'è be'a!

But three years after this
I heard the young Dante, whose last name I do not know –
For there are, in Sirmione, twenty-eight young Dantes and
thirty-four Catulli;
And there had been a great catch of sardines,
And his elders
Were packing them in the great wooden boxes
For the market in Brescia, and he
Leapt about, snatching at the bright fish
And getting in both of their ways;
And in vain they commanded him to *sta fermo!*
And when they would not let him arrange
The fish in the boxes
He stroked those which were already arranged,
Murmuring for his own satisfaction
This identical phrase:

Ch'è be'a.

And at this I was mildly abashed.

Studio d'estetica

I bimbi piccolissimi in rattoppati panni,
di colpo fatti veggenti,
fermarono il gioco
quando lei passò loro davanti
5 e grida lanciarono dalla sassosa riva:

Guarda! Ahi, guarda! ch'è be'a!

Ma tre anni più tardi
udii il giovane Dante, di cui ignoro il cognome –
ventotto ce ne sono a Sirmione di giovani Danti
10 e trentaquattro Catulli;
e c'era stata una bella pesca di sardelle
e i più grandi di lui
in cassette di legno le stavano stipando
per il mercato di Brescia e lui attorno
15 saltava puntando al pesce lucente
e stando loro tra i piedi;
e come essi *sta' fermo!* gli intimavano invano
né volevano lasciarlo sistemare
i pesci nella cassetta
20 lui carezzò quelli che dentro già stavano,
d'intima soddisfazione mormorare l'udii
l'identica frase:

Ch'è be'a.

E alquanto perplesso io ne rimasi.

6. ch'è] ch'e Id⁶² Ic⁵⁵

11. sardelle] *sardine bz₂

17. sta' fermo] sta fermo Id⁶² Ic⁵⁵

17. gli intimavano] gl'intimavano Ic⁵⁵

23. ch'è] ch'e Id⁶² Ic⁵⁵

Entrambi i testi sono riportati nella versione pubblicata in M⁸¹, pp. 16-17; alla traduzione, però, è stata apportata una modifica tipografica: le due edizioni del *Musicante* (1981 e 2001), infatti, presentano l'avverbio *più* (vv. 7 e 12) con accento acuto (*più*), a differenza di tutte le altre pubblicazioni.

Nell'apparato critico non si segnala che in Id⁶², Ic⁵⁵ e bz₁ la lettera iniziale di ogni verso è maiuscola.

La prima attestazione nella traduzione sereniana della variante accentata *ch'è* (vv. 6 e 23) compare in E. Pound, *Opere scelte*, cit., p. 101; della variante *gli intimavano* (v. 17) in *Poeti stranieri del '900*, cit., p. 115.

Per la variante *sardelle* (v. 12) si rimanda a un passaggio della lettera di Sereni a Scheiwiller del 27 novembre 1955: «Svelato il mistero delle sardine. Il lago di Garda abbonda infatti di sardelle, pesci piccoli dalla carne delicata. Ho dunque sostituito questa parola alla precedente».

Infine si segnala che in tutte le edizioni del testo originale di Pound, a differenza di M⁸¹, una nota a piè di pagina esplicita il significato di *be'a*: «*Bella*».

The Study in Aesthetics fu pubblicata per la prima volta nell'agosto del 1914 sulla rivista «Poetry», e può dunque essere considerata una poesia post-imagista.

Il titolo introduce l'argomento trattato in una forma più filosofica che lirica;³⁴ attraversando poi il testo, il cui registro mal sembrerebbe adattarsi a quello del titolo, si giunge tuttavia, con straniante umorismo, proprio alla domanda che l'estetica intende indagare: che cos'è la bellezza?

L'autore giustappone due episodi "italiani" ai quali potrebbe avere personalmente assistito. Nel primo, più breve (vv. 1-6), alcuni bambini, distolti dal loro gioco da una figura femminile che passa loro vicino, esclamano: "Che bella!". Segue poi una avversativa (*But...*) a segnalare una complicazione, dal punto di vista del narratore che solo a questo punto si palesa, rispetto al comprensibile stupore dei bambini. La seconda scena (vv. 7-23), infatti, è ambientata al porto di Sirmione, località del lago di Garda menzionata in un carme di Catullo e frequentata da Pound in un paio di occasioni, dove alcuni pescatori stanno preparando alcune casse di pesce fresco da portare a Brescia; li disturba un giovane esagitato di nome Dante, il quale esprime il suo stupore per le sardine ammassate nelle casse con parole identiche a quelle pronunciate dai bambini del quadro precedente di fronte alla donna, equiparando di fatto la bellezza femminile a quella delle sardine. L'imbarazzo che questo accostamento provoca nel narratore (v. 24) contiene implicita la domanda sulla bellezza.

³⁴ Un commento a questa poesia è stato recentemente pubblicato da E. Esposito, *Sereni e Pound*, in *Per Enza Biagini*, a cura di A. Brettoni, E. Pellegrini, S. Piazzesi e D. Salvadori, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 266-271.

Accanto ad alcune marche stilistiche che caratterizzano la poesia post-vittoriana di Pound fin dagli esordi – la libertà metrica che richiama solo a tratti il tradizionale pentametro giambico o il registro risolutamente prosaico e colloquiale ottenuto grazie a un lessico informale e a una sintassi in prevalenza paratattica –³⁵ spicca in questa poesia l’innesto di due espressioni dialettali, registrate in presa diretta e riportate senza alcuno scrupolo grammaticale, secondo una tecnica che sarebbe poi diventata una peculiarità dei *Cantos*: *Guarda! Ahi, guarda! ch’è be’a!* (vv. 5 e 21) e *Sta fermo* (v. 15).

Sereni, che prima della guerra fu assistente del filosofo Antonio Banfi proprio per la cattedra di Estetica, fu probabilmente incuriosito dal titolo di questa poesia quando Scheiwiller gli inviò una copia dei *Selected Poems*; la trattazione non accademica dell’argomento,³⁶ poi, e la consonanza riscontrata con alcune poesie proprie, gli fecero forse provare simpatia nei confronti della poesia e del suo autore.³⁷ Proprio questa, infatti, egli lesse e commentò durante la lettura radiofonica del ’56 *Primo incontro con Ezra Pound*, ad attestare che, fra le sue traduzioni poundiane, egli ritenesse *Studio d’estetica* quella meglio riuscita e più soddisfacente.³⁸

³⁵ Si rimanda qui al volume T.S. Eliot, *Ezra Pound. Metrica e poesia*, a cura di L. Caretti, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1967, e al già citato articolo A. Giuliani, *Le ragioni metriche di Ezra Pound*, cit., pp. 105-111.

³⁶ Cfr. E. Esposito, *Sereni e Pound*, cit., p. 266: «Fin dal titolo (*A ‘Study’*) essa dichiara il suo limite, quello di essere frutto di una riflessione piuttosto che di un moto dell’animo, di una considerazione che fatica ad assumere slancio lirico e si ferma alla perplessità che l’ultimo verso non può infine che dichiarare [...]. Proprio questo, tuttavia, può aver stimolato Sereni, che da tempo rifuggiva da quel libero e patetico immaginare che aveva caratterizzato i suoi primi versi e che doveva sentirsi non meno provocato che attirato dal modo laico e ironico con cui Pound sapeva affrontare anche le cose dell’arte, privilegiando in esse, in particolare, ciò che non era morta accademia ma scambio vitale e profondo».

³⁷ Mi riferisco in particolare alla poesia *L’equivoco*, composta all’inizio degli anni ’50 e inserita nella prima sezione degli *Strumenti umani*: «Di là da un garrulo schermo di bambini | pareva a un tempo piangere e sorridermi. | Ma che mai voleva col suo sguardo | la bionda e luttuosa passeggera? | C’era tra noi il mio sguardo di rimando | e, appena sensibile, una voce: | *amore – cantava – e risorta bellezza...* | Così, divagando, la voce asseriva | e si smarriva su quelle | amare e dolci all’è di primavera. | Fu il lento barlume che a volte | vedemmo lambire il confine dei visi | e, nato appena, in povertà sfiorire». Anche Isella, nell’apparato critico del Meridiano sereniano, suggerisce il confronto fra *L’equivoco* e *Studio d’estetica* (p. 505), per il quale si rimanda al prossimo capitolo.

³⁸ Il 7 novembre 1981, ricevuta copia de *Il musicante di Saint-Merry*, Luciano Anceschi scrisse a Sereni: «Quel Pound di *Studio d’estetica* non è, come risulta, molto lontano da una poesia che avresti potuto pensare tu» (V. Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi (1935-1983)*, cit., p. 345). Anche Scheiwiller

Questo *Studio di estetica* [...] può sembrare solo una cosa graziosa, ma dice già molto del modo di far poesia di Pound. C'è già, in chiaro, un procedimento tipico in lui. Cosa c'è di comune tra le sardelle ammirate dal giovane Dante e la donna bellissima che rendeva veggenti al suo passaggio i bimbi in rattoppati panni e li distraeva dai giochi? Nulla, se non quella frase in dialetto, probabilmente veronese, comunque veneto: «Ch'e be'a». La bellezza, la poesia accostano le cose più lontane, e più disparate.³⁹

Nel descrivere «quel senso di convivenza delle cose e dei fatti» che caratterizza la poesia poundiana, Sereni riportò poi un paragrafo tratto da uno scritto di Diego Valeri del 1929;⁴⁰ poche righe dopo il passo citato da Sereni, Valeri raccontò un incontro con Pound durante il quale il poeta americano aveva letto proprio *The Study in Aesthetics* e ne aveva improvvisato una traduzione nel suo italiano traballante:

[Pound] prese ora a leggere qualche lirica tratta dai *Selected Poems* (Londra, 1928), in cui tanto spesso tornano immagini di cose italiane, e nomi della nostra storia, e parole della nostra lingua, con ingenuo amore registrate. Lesse, per esempio, questo *Study in aesthetics*, che nella sua traduzione *ex tempore*, cominciava esattamente così:

«I piccolini ragazzini, nei panni rifatti, colpiti da una sapienza insolita, interrompevano i loro giochi quand'ella passava, gridando dai ciottoli:
Guarda, ah guarda che be'a!».

Tre anni dopo, a Sirmione, il poeta osservava un bimbo, figlio di pescatori, che accarezzava «le pesciolini» messi in scatola dai suoi genitori per il mercato di Brescia, e lo udiva mormorare «per sua propria soddisfazione» la stessa frase: *Che be'a!*... «E io era leggermente impressionato».⁴¹

nel 1985 elogiò in modo particolare, fra le traduzioni sereniane da Pound, proprio *Studio d'estetica* (cfr. V. Scheiwiller, *A lume spento: 1908-1958*, cit., p. 69).

³⁹ V. Sereni, *Primo incontro con Ezra Pound*, cit., p. 991.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 989 (il passo citato da Sereni è tratto da una pagina di Valeri ripubblicata, con il titolo *Passaggio del poeta*, nel numero di «Stagione» dedicato a Pound nel 1955, p. 8): «Questo americano del Nord che, rinunciati i magnifici orgogli della sua civiltà novella, più non ama né riconosce, come suo, altro paese che il nostro, porta sul volto una così candida e viva luce di poesia, che si prova un senso di festa solo a incontrarlo. A parlargli, anzi a sentirlo parlare in quel suo italiano strambo e inceppato, ma, anche negli spropositi, colorito e vigoroso, si esulta di nuova letizia, toccando con l'anima nostra bimillenaria un'anima pur mo' nata, gonfia di energie vergini, d'impeti smisurati, di fameliche brame, di tempestose fedi umane ed artistiche».

⁴¹ D. Valeri, *Passaggio del poeta*, cit., p. 8.

Per quanto difettosa, la “parafrasi d’autore” fa risaltare, per contrasto, alcune scelte traduttive di Sereni.

Al primo verso, per esempio, il sintagma *the very small children*, che Pound traduce con *i piccolini ragazzini*, è interpretato da Sereni con *i bimbi piccolissimi*: entrambe le versioni sottolineano una caratteristica che aiuta a comprendere meglio il passo originale. Pound, infatti, opta per il diminutivo *ragazzini*, consentito dall’inglese *children*, al quale lega un altro diminutivo, più delicato e personale rispetto alla corrispondente versione inglese: l’aggettivo *piccolini*. Sereni, invece, enfatizza l’aggettivazione originale *very small* con il superlativo *piccolissimi*, che accostato all’affettuoso sostantivo *bimbi*, in luogo del più letterale *bambini*, conferisce al sintagma una forte carica affettiva.

In modo personale ed efficace, dunque, entrambe le traduzioni sembrano voler rimarcare l’innocenza con la quale l’esclamazione *Ch’è bea!* viene pronunciata, evitando così ogni ambiguità. Si tratta di una reazione pura, priva di malizia, espressa da bambini abbastanza grandi da lasciarsi stupire dalla bellezza femminile e non ancora maturi al punto di poter guastare questa genuinità.⁴²

Nel secondo emistichio del primo verso la scelta lessicale dei due poeti è pressoché identica: Pound traduce *in patched clothing* con *in panni rifatti*, mentre Sereni trova una soluzione più musicale e fedele all’originale: *in rattoppati panni*; l’aggettivo *rattoppati*, infatti, è traduzione letterale di *patched*, ne ricalca la sillaba accentata *pa* che si ripete anche nel sostantivo *panni*, e va ad arricchire una ritmata sequenza di doppie (*tt*, *pp*, *nn* – precedute da *cc* e *ss* di *piccolissimi* e seguite al verso seguente da *tt* e *gg* di *fatti veggenti*).

Fin dal primo verso si può riconoscere l’intento di Sereni di ingentilire un dettato piano e colloquiale, non solamente attraverso il lessico (*bimbi*) e il suono (*rattoppati panni*), ma anche con l’organizzazione sintattica; si noti per esempio l’anastrofe che ricalca l’ordine dell’originale *patched clothing* (*rattoppati panni*, laddove Pound opta per

⁴² Cfr. E. Esposito, *Sereni e Pound*, cit., p. 268.

panni rifatti), ma soprattutto la soluzione metrica: un doppio settenario esatto, che peraltro segue quel ritmo giambico che Pound sembra voler scardinare.⁴³

Tuttavia, come si vedrà nei prossimi versi e nelle seguenti traduzioni, Sereni assunse un atteggiamento alterno nei confronti della poesia di Pound: la maggior parte delle sue soluzioni portano a un complessivo innalzamento del registro poetico, fino ad allontanarsi risolutamente dal testo originale; non mancano però luoghi nei quali, al contrario, è evidente il tentativo di comprendere, far proprio e restituire il linguaggio poetico poundiano, tanto diverso dal proprio e dunque anche per questo stimolante.⁴⁴

Il titolo, *Studio d'estetica*, è un esempio di come Sereni tenda a ricondurre l'eccentricità di Pound entro una compostezza più consona alla tradizione lirica: l'articolo determinativo *The* viene eliminato e la preposizione *in* normalizzata, ottenendo così un risultato ancor più accademico.

Nel testo sono numerosi i casi che attestano la libertà traduttiva di Sereni direzionata verso una maggiore sobrietà poetica, pur nello sforzo di non stravolgere lo spirito originale.

Innanzitutto il secondo verso, che lo stesso Pound tradusse letteralmente (*colpiti da una sapienza insolita*), è condensato nell'espressione *di colpo fatti veggenti*. La soluzione è più fedele di quanto possa apparire a una prima lettura. La locuzione avverbiale *di colpo*, pur assente in Pound, trasla letteralmente il verbo *to be smitten* (*essere colpiti*), sostituito a sua volta dal participio *fatti*. Il predicativo *veggenti*, sostantivo ricercato, sostituisce poi la causa efficiente (*an unusual wisdom*), che nella versione sereniana rimane implicita.

La ridisposizione sintattica e lessicale della traduzione risulta dunque opportuna, ma occorre evidenziare un inevitabile impoverimento semantico. In inglese l'espressione *to be smitten with* significa *essere colpiti da* con accezione anche amorosa (*essere*

⁴³ Nelle scelte traduttive qui analizzate, tra l'altro, potrebbe aver influito la memoria di un verso di Saba: *i bimbi piccolissimi in rattoppati panni* riecheggiano infatti il *bimbo avvolto in scompagnati panni* a cui il poeta triestino dedicò il trittico di sonetti intitolato *Zaccaria* (*La vacca, l'asinello, la mazzetta*, | *al bimbo avvolto in scompagnati panni* | *erano stufa nell'inverno; i danni* | *ristorava dei morbi una capretta*, vv. 1-4).

⁴⁴ Cfr. E. Esposito, *Sereni e Pound*, cit., p. 275.

infatuato di). Dato il contesto, si comprende allora la ricchezza della scelta poundiana che solo in parte la traduzione riesce a restituire.

Il terzo verso viene addirittura scisso da Sereni in un senario e un decasillabo, legati da un espressivo *enjambement* che consente di evitare un verso fuori misura: con *il gioco*, infatti, si *ferma* anche il verso.

Occorre notare a questo punto che Sereni, nel tratteggiare la scena, utilizza il passato remoto: *fermarono il gioco* (seguito da *passò* e *lanciarono*). Pound scelse invece l'imperfetto (*...colpiti da una sapienza insolita, interrompevano i loro giochi quand'ella passava, gridando dai ciottoli...*) che, come si vedrà, anche Sereni adotta nel secondo episodio; tuttavia, l'effetto che il passato remoto provoca nella prima immagine, enfatizzato dalla locuzione *di colpo* del verso precedente, è quello di fissare con maggior intensità il momento epifanico.

Fatta eccezione per l'*enjambement*, lessico e sintassi del terzo e quarto verso sono lineari e fedeli all'originale; solo il possessivo *their* viene omissso, proprio come avviene al verso seguente, l'ultimo prima del ritornello, che richiama la misura del primo (v. 5). Qui si notano altre due soluzioni difformi dall'originale: il predicato *cried up* (lett. *gridarono*) viene modificato nel costrutto più lirico *grida lanciarono*, e i *cobbles* (lett. *ciottoli*) arbitrariamente trasformati in una *sassosa riva*. Non è chiaro perché Sereni abbia voluto collocare i bambini su una *riva*; forse per conformità rispetto a quanto accade nei versi seguenti, anche se proprio una peculiarità della poesia di Pound è quella di accostare episodi slegati da cronotopi condivisi.⁴⁵

Per quanto riguarda poi l'esclamazione dialettale registrata da Pound e trascritta da Sereni (v. 6), oltre a quanto detto nel capitolo precedente, si segnala solo che la traduzione italiana sarebbe: *Guarda! Ehi, guarda! Che bella!*.

Il secondo episodio è introdotto da una proposizione avversativa (v. 7), della quale si comprende il significato solo al termine del componimento. Sereni forma un settenario dal ritmo anapestico (*Ma tre anni più tardi*) tralasciando il pronome sospeso *this*, tipico

⁴⁵ Anche nel sintagma *sassosa riva* si ritrova forse, come nel primo verso, un'eco dell'amato Saba, che nella poesia *L'Efebo* presentava una *scogliosa riva* (v. 22). Ciò tuttavia non sembra sufficiente a spiegare la scelta traduttiva di Sereni.

del parlato; la scelta lessicale dei verbi del doppio ottonario seguente (v. 8), poi, evidenzia ancora l'innalzamento del registro rispetto allo stile poundiano (*udii e ignoro* per *I heard* e *I do not know*).

L'inciso che segue costituisce, nel testo originale, il verso più lungo del componimento (v. 8), e il suo dettato fermamente prosaico esaspera la versificazione anticonformista di Pound. Sereni, come già ai versi 3-4, scompone in due l'inciso, ma il risultato genera un effetto inedito. L'anafora numerica (*ventotto ... e trentaquattro*) comporta, per il nono verso, un'architettura sintattica più complessa rispetto all'originale: tralasciata la congiunzione *for* (lett. *perché*), Sereni introduce il pronome partitivo *ne*, il cui referente (*di giovani Danti*) è posticipato dopo la parentetica indicazione di luogo (*a Sirmione*), alleggerita dall'assenza delle virgole. Il risultato (*ventotto ce ne sono a Sirmione di giovani Danti*) è più vicino a una dislocazione tipica del parlato, che non a una inversione lirica; se dunque il verso di Pound è linearmente prosaico, la sintassi parlata di Sereni, in questo caso, risulta ancora più ardita.

Fra i versi 9 e 18 ci sono altri casi nei quali Sereni sembra non voler forzare il linguaggio originale verso un registro più alto, ma al contrario adeguarsi alla sperimentazione poundiana.

Al verso 11, per esempio, il sintagma *a great catch* è tradotto con *una bella pesca*: l'aggettivo *bella*, con il significato di *abbondante*, è informale, tanto da dare l'impressione di essere pronunciato direttamente dai pescatori. Analogamente, si noti la sostituzione, documentata nell'apparato critico, del più gergale *sardelle* in luogo di *sardine*: non si tratta infatti di un sinonimo del noto pesce d'acqua salata, la sardina, bensì di una denominazione popolare dell'agone, pesce molto diffuso nel lago di Garda e apprezzato per la sua carne saporita.

Ancora, al verso 14, la preposizione *di* conferisce all'espressione una connotazione più personale (*il mercato di Brescia* per *the market in Brescia*), e soprattutto l'utilizzo del pronome personale *lui* in funzione di soggetto; anche l'uso del pronome enclitico *lo* al verso 18 è grammaticalmente improprio.⁴⁶

⁴⁶ La forma corretta sarebbe: "Essi non volevano lasciargli sistemare i pesci nella cassetta", oppure "Essi non volevano lasciare che *lui* sistemasse i pesci nella cassetta".

Ai versi 15 e 16, poi, Sereni predilige espressioni poco liriche, come *puntando a* per *snatching at* (lett. *cercare di prendere*) e *stando loro tra i piedi* (per l'altrettanto colloquiale *getting in both of their ways*).⁴⁷

L'uso del tempo imperfetto, al quale si è accennato prima, rende il racconto di questa sezione meno statico rispetto al primo episodio. Al verso 11, infatti, la traduzione letterale di *there had been* con il trapassato *c'era stata*, oltre a quella di *were packing* in *stavano stipando*, introduce un serie di imperfetti che l'inglese non esigerebbe: *saltava* per *leapt* (v. 15), *intimavano* per *commanded* (v. 17), *volevano lasciarlo sistemare* per *would not let him arrange* (v. 18).

La scelta dell'imperfetto e delle espressioni popolari sopra evidenziate producono una espressività narrativa che contribuisce ad avvicinare, con un tocco realistico, il lettore alla scena descritta. Al riguardo, come già accennato, si noti che la voce narrante si svela, coinvolgendosi in prima persona, solo a partire dall'ottavo verso.

Occorre tuttavia sottolineare che la tendenza narrativa della traduzione sereniana è solo accennata e secondaria rispetto a quella lirica con la quale convive, come dimostrano le stesse voci verbali (*stipare* per *to pack*, *intimare* per *command*) e, soprattutto, le inversioni sintattiche: oltre al verso 13 (*in cassette di legno le stavano stipando*, con omissione dell'aggettivo *great*), risalta l'anastrofe in *enjambement* tra i versi 14 e 15 (*lui attorno | saltava*), che cerca forse di giustificare l'inconsueto troncamento poundiano (*he | leapt about*).⁴⁸

⁴⁷ Per l'interpretazione di questo verso, cfr. K.K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's Personae* (1926), cit., p. 228: «In the *Metamorphoses* Ovid describes how Icarus made a nuisance of himself while his father was constructing a pair of wings: “*lusuque suo mirabile patris / impediēbat opus*” (VIII, 199-200). Pound mentions this passage in *The Spirit of Romance* (1910) and translates: “and with his play hinders the wonderful work of his father” (p. 6). In 1917 he returned to the same passage, this time rendering the lines as “Getting in both of their ways”, and commenting: “My plagiarism was from life and not from Ovid” (*Egoist* [Nov. 1917], 155)».

⁴⁸ Una nota al riguardo merita anche l'aggettivo *lucente* (v. 15) per l'inglese *bright*, più vicino all'italiano *luminoso*. La preferenza di Sereni per l'aggettivo *lucente* risale agli anni di *Frontiera*: si veda per esempio *Compleanno* (v. 20) e *Canzone lombarda*, dove il verso *vanno ragazze in lucenti vestiti* (v. 5) in una versione non definitiva era *vanno ragazze lucide in vestiti* (V. Sereni, *Poesie*, cit., p. 408). Anche nelle traduzioni da Williams si attesta la medesima predilezione: in *L'acacia in fiore*, precedente a quelle da Pound, il verso *old bright || broken | branch* (vv. 5-7) è reso con *vecchia | lucente || rotta | rama*; nello stralcio dal III libro di *Paterson, the clear grass* (v. 12) diventa *erba lucente*; in *Nuovo Messico*, infine, *the confessed brilliance | of this desert noon* (vv. 11-12) viene tradotto da Sereni con *nella cruda | lucentezza di questo | mezzogiorno deserto*.

Con il verso 17 si apre l'ultimo periodo (vv. 17-23). Sereni anticipa, rispetto all'originale, la congiunzione temporale (*come* per *when*) alla proposizione precedente, complicando così la subordinazione, e inverte gli elementi sintattici con una duplice anastrofe: l'avverbio *invano* chiude il verso e l'esclamazione dialettale anticipa il verbo reggente (*e come essi sta' fermo! gli intimavano invano*). Il registro sereniano, dunque, sta volgendo nuovamente, a questo punto, verso una liricità più composta, come documenta anche l'anafora di *And* impreziosita dalla *variatio* della congiunzione copulativa *né* (v. 18). Si noti poi al verso 19 la soluzione adottata da Sereni riguardo al numero dei due sintagmi: *the fish*, in inglese valido sia al singolare che al plurale, diventa *i pesci*, benché anche in italiano la forma singolare possa avere valore collettivo; *the boxes*, inequivocabilmente plurale, si riduce invece a una sola *cassetta*.

Gli ultimi versi, analogamente ai primi, si allontanano risolutamente dalla sensibilità poundiana. Tra le scelte lessicali se ne evidenziano tre: il verbo raffinato *carezzò* (v. 20) per *he strocked*; la variazione del verbo *to arrange*, ripetuto da Pound a distanza ravvicinata a fine verso (*sistemare* e *stare*, vv. 16 e 18); l'aggettivo *intima* (v. 21) che nobilita la più semplice espressione *his own* (latinismo a parte, Pound tradusse, appunto, *per sua propria soddisfazione*).⁴⁹ Le inversioni sintattiche tornano poi ad essere la norma: *quelli che dentro già stavano* (v. 20); *mormorare l'udii*, a sua volta posposto a *d'intima soddisfazione* (v. 21); e così, poi, anche il verso finale: *alquanto perplesso io ne rimasi* (v. 24).

Al verso 22 Sereni trasforma il dimostrativo *this* in un articolo determinativo (*l'identica frase*) con l'effetto di anticipare il rimando all'esclamazione dei bambini, la quale spiega, dopo sedici versi, la ragione del *ma* avversativo che introduce la seconda scena (v. 7). Attraverso un espediente retorico, a differenza di Pound, Sereni prova a recuperare il discorso che l'inciso del nono verso sembrava aver lasciato in

⁴⁹ Ancora, l'aggettivo *intimo* era caro a Saba: si veda per esempio *L'appassionata* (*l'intima ambascia*, v. 18), *Il vino* (*un intimo sorriso*, v. 9), *Autobiografia* – 4 e 5 (*un' intima voce*, v. 14 e 2), *Fanciulle* (*un intimo malore*, v. 17 e *intimi pregi*, v. 140), *L'Uomo* (*l'intima ebbrezza*, v. 380), *Inverno* (*l'intimo cuore*, v. 7).

sospeso: il verso 8, infatti, si apre con *udii il giovane Dante*, e il verso 21 si chiude con *mormorare l'udii*, benché il corrispettivo inglese sia semplicemente *murmuring* (lett. *mormorando*, retto da *he stroked*).⁵⁰

Nell'ultimo verso, mantenendo lo stile dei precedenti, Sereni rivisita alcune scelte poundiane. In primo luogo, anziché tradurre il sintagma *at this* in apertura di verso (lett. *di fronte a questo*), Sereni adotta il pronome atono *ne*, a cui segue il verbo *rimasi*; l'abbinamento riesce così a lasciare sospeso il finale della poesia con maggior enfasi rispetto alla più circostanziata formulazione poundiana *at this I was*.

Al primo emistichio, poi, Sereni anticipa la reazione che la *frase* sussurrata dal *giovane Dante* suscita nel narratore. Il lessico è ancora alto: l'avverbio *alquanto* traduce *mildly* (dove Pound optò invece per un più comune *leggermente*) e l'aggettivo *perplesso* sostituisce *abashed*.

Quest'ultimo termine inglese, tuttavia, indica un imbarazzo non esclusivamente intellettuale, come invece la scelta di Sereni denota, ma più intimo e meno distaccato.⁵¹

Il predicativo *abashed*, dunque, fa emergere con chiarezza che lo *studio* di Pound prende le mosse da una sorpresa scaturita dal proprio vissuto, e non da una mera riflessione su di esso.

Da ultimo, il titolo suggerisce una possibile lettura metapoetica del componimento, che, in questa prospettiva, si presenta come una sorta di parabola poetica. La "bambinesca" messa in crisi del convenzionale paradigma estetico che imbarazza il narratore rappresenterebbe quindi ciò che i movimenti avanguardistici degli anni '10 provocarono nel mondo delle arti occidentali. Di conseguenza si può scorgere un

⁵⁰ Diego Valeri, nella pagina di diario – menzionata da Sereni – nella quale registra la traduzione di Pound intervallata da una sua parafrasi, utilizzò la medesima formulazione: «e lo udiva mormorare "per sua propria soddisfazione" la stessa frase: *Che be'a!*... "E io era leggermente impressionato"». Come Sereni, anche Valeri utilizza in questa pagina il termine *bimbo* e il termine *scatola* al singolare.

⁵¹ In una delle traduzioni da Williams, intitolata *Eva* ed eseguita negli stessi mesi delle versioni poundiane, Sereni adotta l'aggettivo *perplesso* per tradurre il corrispettivo inglese *puzzled*: i versi 6-8 (*I sometimes detect in your face a puzzled pity for me | your son*) vengono tradotti *A volte nel tuo viso una perplessa | pietà scopro per me | tuo figlio*.

parallelismo fra i due episodi raccontati da Pound e le due epoche letterarie che le avanguardie separarono.

Questa riflessione metapoetica sembra avvalorata anche dalla rilevanza – altrimenti difficilmente interpretabile – concessa al nome del giovane sirmionese, omonimo del “divin poeta” tanto amato da Pound, e dal seguente inciso che sottolinea la precisa quantità di *Danti* e *Catulli* residenti nel comune bresciano.⁵²

⁵² La presenza di Dante permette tra l’altro di ipotizzare che l’aggettivo *be’a*, che significa *bella*, sia anche un richiamo a Beatrice.

In a Station of the Metro

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

In una stazione del metrò

Questi volti apparsi tra la folla:
petali su un ramo umido e nero.

tit. metrò bz₁] métro M⁸¹] Metro Id⁶²] METRO Ic⁵⁵

1. folla:] folla; Id⁶² Ic⁵⁵ bz₁

I due testi sono riportati nella versione pubblicata in M⁸¹, pp. 18-19, eccetto la variante del titolo riscontrata in bz₁, per la cui giustificazione si rimanda al commento.

Nell'apparato critico non si segnala che in Id⁶², Ic⁵⁵ e bz₁ la lettera iniziale di ogni verso è maiuscola.

La prima attestazione nella traduzione sereniana con i due punti al posto del punto e virgola (v. 1) compare in E. Pound, *Opere scelte*, cit., p. 113.

Poesia-simbolo del movimento imagista, *In a Station of the Metro* fu pubblicata per la prima volta nell'aprile del 1913 sulla rivista americana «Poetry». In quell'occasione il distico completava una pseudo-raccolta di dodici poesie intitolata *Contemporanea*, poi confluita in *Lustra*, con la quale Pound intese sollecitare un rinnovamento della poesia angloamericana contemporanea, appunto, fissando e proponendo il proprio paradigma poetico.⁵³

Nelle prime versioni la poesia si presentava in una veste diversa da quella che assunse poi in *Lustra*,⁵⁴ e precisamente con alcune spaziature che tripartivano ciascun verso «to indicate spaces between the rhythmic units».⁵⁵ Si riporta di seguito la poesia nella

⁵³ Richard Aldington, co-fondatore del movimento imagista, compose una parodia metapoetica della poesia di Pound, pubblicata nel gennaio del 1914 su «Egoist» (p. 36), che esprime lo sgomento che la critica provò nei confronti del gruppo imagista: «The apparition of these poems in a crowd: | White faces in a black dead faint».

⁵⁴ Nell'agosto 1913 la poesia fu pubblicata anche dalla rivista «New Freewoman» I, 5 (1913), p. 88. La prima volta che la spaziatura fu normalizzata fu in *Catholic Anthology. 1914-1915*, cit., p. 88.

⁵⁵ *The Letters of Ezra Pound (1907-1941)*, cit., p. 53.

versione apparsa su «Poetry» nel 1913 (p. 12) e in quella di *Lustra* del settembre 1916 (p. 88):

IN A STATION OF THE METRO
The apparition of these faces in the crowd :
Petals on a wet, black bough .
Ezra Pound

In a Station of the Metro
THE apparition of these faces in the crowd ;
Petals on a wet, black bough.

Pound fissa, con estrema essenzialità, l'immagine di alcuni volti scorti a una fermata della metropolitana.⁵⁶ Il contrasto fra questa inaspettata apparizione e l'ambiente cupo e sotterraneo che la ospita viene sintetizzato nell'analogia del verso finale: *these faces* sono come petali su un ramo annerito dalla pioggia.

Fu lo stesso Pound, nel celebre articolo *Vorticism* apparso su «The Fortnightly Review» nel settembre del 1914, a raccontare la genesi di questo componimento e a sottolinearne il valore:⁵⁷

Three years ago in Paris I got out of a "metro" train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face, and then another and another, and then a beautiful child's face, and then another beautiful woman, and I tried all that day to find words for what this had meant to me, and I could not find any words that seemed to me worthy, or as lovely as that sudden emotion.⁵⁸

Quell'emozione improvvisa non trovò dunque, nel poeta, un'immediata rispondenza linguistica; la prima via espressiva fu più vicina alla pittura che alla poesia. Prosegue infatti Pound:

⁵⁶ Cfr. E. Esposito, *Sereni e Pound*, cit., pp. 271-273.

⁵⁷ Come segnala Ruthven, nell'articolo «Pound neglects to mention that he had already used the same image in an uncollected poem called *Laudantes Decem Pulchritudinis Johanna Temple*: "the perfect faces which I see at times | When my eyes are closed – | Faces fragile, pale, yet flushed a little, like petals of roses" (*Exultations*, 1909, p. 30)» (K.K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's Personae* (1926), cit., p. 153).

⁵⁸ E. Pound, *Vorticism*, «The Fortnightly Review» 571 (1914), p. 465. L'articolo fu poi riproposto da Pound nel volume *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, London-New York, John Lane, 1916, p. 100.

And that evening, as I went home along the Rue Raynouard, I was still trying and I found, suddenly, the expression. I do not mean that I found words, but there came an equation... not in speech, but in little splotches of colour. It was just that – a “pattern”, or hardly a pattern, if by “pattern” you mean something with a “repeat” in it. But it was a word, the beginning, for me, of a language in colour [...].

That evening, in the Rue Raynouard, I realized quite vividly that if I were a painter, or if I had, often, *that kind* of emotion, or even if I had the energy to get paints and brushes and keep at it, I might found a new school of painting, of “non-representative” painting, a painting that would speak only by arrangements in colour.⁵⁹

Pound, nell’articolo, si serve di questo esempio per spiegare il concetto di *image* che il movimento imagista fece proprio: «The Image is the poet’s pigment»;⁶⁰ per questa ragione è frequente, come si è visto, il paragone fra la poesia e la pittura.⁶¹

Pound non intende fomentare l’uso di immagini in poesia – operazione peraltro connaturata alla pratica letteraria stessa – impiegate con una *stanca* finalità ornamentale,⁶² bensì innovare il discorso poetico secondo una sensibilità già nota alla tradizione giapponese dell’*haiku*, al fine di esplorare la realtà in una prospettiva non comune.⁶³

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Ivi, p. 99. Il termine “image” viene definito come «that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time», e poco oltre: «An image, in our sense, is real because we know it directly. [...] It is our affair to render the image as we have perceived or conceived it» (*ibidem*).

⁶¹ «The painter should use his color because he sees it or feels it. I don’t much care whether he is representative or non-representative. He should *depend*, of course, on the creative, not upon the mimetic or representational part in his work. It is the same in writing poems, the author must use his *image* because he sees it or feels it, not because he thinks he can use it to back up some creed or some system of ethics or economics» (*ibidem*). Pound si spinse poi oltre, descrivendo il dialogo fra le due arti: «The image is the poet’s pigment; with that in mind, you can go ahead and apply Kandinsky, you can transpose his chapter on the language of form and colour and apply it to the writing of verse» (ivi, p. 100). Proprio a questo punto Pound innesta l’episodio della metropolitana parigina («As I cannot rely on your having read Kandinsky’s *Ueber das Geistige in der Kunst*, I must go on with my autobiography»).

⁶² «All poetic language is the language of exploration. Since the beginning of bad writing, writers have used images as ornaments. The point of Imagisme is that it does not use images *as ornaments*. The image is itself the speech. The image is the word beyond formulated language» (ivi, p. 102).

⁶³ «The Japanese have had the sense of exploration. They have understood the beauty of this sort of knowing. A Chinaman said long ago that if a man can’t say what he has to say in twelve lines he had better keep quiet. The Japanese have evolved the still shorter form of the *hokku*.

“The fallen blossom flies back to his branch:

Si può comprendere meglio, allora, non solo l'occasione esperienziale sopra riportata alla quale *In a Station of the Metro* si riferisce, ma anche la forma nella quale quel momento fu fissato:

The "one image poem" is a form of super-position, that is to say, it is one idea set on top of another. I found it useful in getting out of the impasse in which I had been left by my metro emotion. I wrote a thirty-line poem, and destroyed it because it was what we call work "of second intensity". Six months later I made a poem half that length; a year later I made the following *hokku*-like sentence: –

"The apparition of these faces in the crowd:
Petals, on a wet, black bough."

I dare say it is meaningless unless one has drifted into a certain vein of thought. In a poem of this sort one is trying to record the precise instant when a thing outward and objective transforms itself, or darts into a thing inward and subjective.⁶⁴

La progressiva riduzione a «one image poem» di *In a Station of the Metro*, quindi, è frutto dell'urgenza di Pound di tradurre in parole quei «little splotches of colour», cioè di registrare il preciso istante in cui un dato oggettivo, entrato nell'orizzonte percettivo del poeta, si è trasformato in un intenso moto interiore.

Sereni probabilmente ignorava il processo di elaborazione di questa poesia, quando decise di tradurla, e forse anche l'interpretazione che l'autore ne diede. Tuttavia, nell'articolo poundiano sopra riportato risuonano alcune corde verso le quali anche Sereni fu molto sensibile, come documenta un passaggio del celebre scritto *Il silenzio creativo* con il quale, nel 1962, egli terminò i suoi primi *Immediati dintorni*:

Si convive per anni con sensazioni, impressioni, sentimenti, intuizioni, ricordi. Il senso di rarità o eccezionalità che a ragione e a torto si attribuisce ad essi, forse in relazione con l'intensità con cui l'esistenza li impone, è la prima fonte di insoddisfazione creativa, anzi di riluttanza di fronte alla messa in opera, che si traduce (peggio per chi non la prova) in nausea metrica, in disgusto di ogni modulo precedentemente sperimentato... Si convive con le proprie intenzioni, con spettri di poesie non scritte...⁶⁵

a butterfly."

That is the substance of a very well-known *hokku*» (*ibidem*).

⁶⁴ Ivi, p. 103.

⁶⁵ V. Sereni, *Il silenzio creativo* [1962], in *Gli immediati dintorni*, cit., p. 76.

Il «senso di rarità» dei moti soggettivi, frutto dell'«intensità con cui l'esistenza li impose», determina nel poeta l'impossibilità di adagiarsi in moduli stilistici predeterminati; la ricerca poetica, dice Sereni, ha qui la sua origine:

Molto più senso [di chiedersi che cosa sia, in assoluto, la poesia] mi pare abbia l'individuazione di un piano di sviluppo delle emozioni che porti a raffigurare sotto un angolo specifico il rapporto tra esperienza e invenzione: la ricerca d'un tale angolo e d'un tale rapporto segna il passaggio dalla fase negativa del silenzio [...] alla fase per cui gli spettri dell'insoddisfazione prendono corpo.⁶⁶

Il «rapporto tra esperienza e invenzione» fu dunque un tema centrale, con le dovute differenze, sia del percorso poetico di Sereni quanto del Pound non solo imagista, così come l'urgenza di svincolarsi da soluzioni stilistiche predefinite.⁶⁷

La personale ricerca di «un angolo specifico» attraverso il quale «raffigurare» un momento dell'esperienza è documentata sia nella lirica poundiana sia nella versione che Sereni ne fece.

Pound esprime il suo ricordo parigino con una immediatezza fotografica («one image poem», appunto) data da una sintassi completamente nominale: il titolo colloca l'episodio a una fermata della metropolitana, il primo verso tratteggia il fenomeno e la metafora che segue ne amplifica la percezione.

Come evidenziato dalla disposizione grafica del 1913, l'autore pose particolare attenzione agli elementi ritmici: il titolo e il primo verso sono composti da dimetri

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Occorre tuttavia precisare che Pound, immerso nel dibattito intellettuale degli anni '10, fece delle proprie innovazioni un programma poetico, prima con l'imagismo, poi col vorticismo. Al contrario, Sereni si mostrò sempre refrattario a questa tendenza, benché il *milieu* letterario italiano degli anni '50 e '60 sembrasse esigere l'adesione a una poetica; così si conclude, infatti, *Il silenzio creativo*: «Ma ci sono tanti modi d'inventare e non si inventa una volta per tutte. Al contrario, s'inventa volta per volta e l'invenzione è decisiva rispetto alle velleità, ai moti dell'anima, alle idee stesse. [...] Avere ben presenti queste cose significa evitare per quanto possibile di fare anche dell'invenzione, dei propri collaudati modi inventivi, una formula e un'abitudine, sapere sempre – a rischio d'altri silenzi – che l'angolo utile, il rapporto illuminante non è mai dato, ma è da trovare; e al tempo stesso mettersi in grado di aderire meglio a quanto ha di vario il moto dell'esistenza. E questo è il prezzo della comunicazione» (*ibidem*).

anapestici, e la rima assonante *crowd / bough* attenua la discontinuità prosodica del secondo verso.

Sereni rimase fedele, prima che alla sintassi, proprio alla prosodia originale; entrambi i versi, infatti, ricalcano in modo pressoché identico il ritmo adottato da Pound, grazie all'inversione di alcune parti del discorso. Il soggetto in prima posizione, per esempio, non è più *the apparition*, posposta e traslata nel participio *apparsi*, ma i *volti*, sostantivo che ingentilisce il più colorito *faces*.⁶⁸

Si può notare, in questa scelta, una sfumatura lievemente spersonalizzante rispetto all'originale, rafforzata anche dalla preposizione che introduce l'ultimo dimetro (*tra la folla* in luogo di *in the crowd*): se nell'apparizione poundiana, infatti, il soggetto percipiente è implicitamente coinvolto, il participio passato *apparsi* accentua un distacco fra la voce narrante e i *volti* intravisti.

Sereni chiude poi il verso con i due punti, così come li presentava il testo di Pound nella versione apparsa su «Poetry» del 1913; probabilmente però, come accadde per *Studio d'estetica*, fu l'edizione delle *Opere scelte* di Pound curata da Mary de Rachewiltz nel 1970 a suggerirgli la modifica.⁶⁹

Il secondo verso, ancora, segue lo schema accentuativo originale, ma la tripla sinalefe (*su_un ramo_umido_e nero*) e la sequenza di consonanti sonore *n, m* e *r* addolciscono il duro dettato poundiano (*wet, black bough*).

Complessivamente, dunque, dal punto di vista lessicale Sereni si attiene alla scelte di Pound, con la sola eccezione del sostantivo *volti* al verso precedente; ancora una volta, però, la traduzione restituisce solo in parte la complessità originale. Il termine *bough*, infatti, significa sì *ramo*, come riporta Sereni, ma non si tratta di un generico *branch*: *bough* è un ramo dalle grosse dimensioni. Assume così maggior valore il carico consonantismo che caratterizza il sintagma *a wet, black bough*. La moderazione con la quale Sereni tratta questo verso, benché poeticamente riuscita, non solo affievolisce

⁶⁸ Si può confrontare la traduzione che Alfredo Rizzardi pubblicò nel 1960 (E. Pound, *Le poesie scelte*, cit., p. 87), più letterale ma meno riuscita – a eccezione del titolo – rispetto a quella di Sereni:

A UNA FERMATA DEL METRO

L'apparizione di questi volti nella folla:

Petali sopra un ramo umido, nero

⁶⁹ Anche in quel caso, proprio come in M⁸¹, la poesia originale presenta il punto e virgola e la traduzione i due punti (cfr. E. Pound, *Opere scelte*, cit., pp. 112-113).

il contrasto fra la delicatezza dei *petali* e la ruvidità del grosso *ramo umido e nero* che li ospita, ma riduce anche il *common ground* che nella metafora lega il *black bough* alla metropolitana.

Infine vale la pena fare chiarezza riguardo alle varianti, nel titolo, proprio della traduzione del sostantivo *Metro*: nel *Musicante di Saint-Merry* è presente un accento acuto sulla prima sillaba (*métro*) che né l'*Iconografia* poundiana del '55 né *Gli immediati dintorni* avevano in precedenza riportato; nel primo caso, poi, non si distinguono le maiuscole (*METRO*), mentre nel '62 la maiuscola iniziale ricalca l'originale (*Metro*); nella bozza conservata nel Fondo Scheiwiller, infine, è l'ultima sillaba ad essere accentata (*metrò*).

Nell'edizione critica qui proposta si è scelta quest'ultima variante (*metrò*), poiché si ritiene che essa faciliti la lettura corretta; tutte e tre le versioni, infatti, sono da leggere con la *ò* accentata finale, nonostante la grafia sia differente. Se si trattasse del diminutivo dell'italiano *metropolitana*, la preposizione introduttiva sarebbe femminile (*della metro*), e l'accento, oltre che grave, sarebbe superfluo.⁷⁰ Il maschile *metrò* è invece un prestito del termine francese *métro*, al quale si è applicata la grafia italiana.⁷¹ L'accentazione francese *métro*, scelta da Sereni nel *Musicante di Saint-Merry* e poi riproposta nelle edizioni seguenti, risulta ambigua.⁷²

È da notare che anche l'originale *Metro* adottato da Pound è un francesismo derivante da *métro*; la metropolitana di Londra è infatti più comunemente chiamata *Underground* o *Tube*, mentre quella di New York *Subway*.⁷³ Pound scelse il francesismo *Metro*, allora, per indicare la metropolitana dove ebbe l'*apparizione*, cioè quella parigina.

⁷⁰ Lo stesso sostantivo femminile *metropolitana* è ricavato dall'ellissi della locuzione *ferrovia metropolitana*, a sua volta derivata dal francese *chemin de fer métropolitain*, abbreviato in *le métropolitain* e, più comunemente, appunto, in *le métro*.

⁷¹ Se si interpretasse invece come termine francese, andrebbe in qualche modo graficamente segnalato, per esempio in corsivo (In una stazione del *métro*). Il risultato rimarrebbe comunque, oggi, ambiguo.

⁷² I volumi sereniani *Tutte le poesie* (1986) e il recente *Poesie e prose* (2013) mantengono invece l'accento presente nel *Musicante di Saint-Merry*: *métro*.

⁷³ La prima linea metropolitana del mondo fu quella di Londra, inaugurata nel 1863; la *Métro de Paris* fu realizzata in occasione dell'Expo del 1900; la prima linea di New York fu aperta nel 1904, mentre quella milanese nel 1964.

From *Impressions of François-Marie Arouet (de Voltaire)*

da *Momenti di François-Marie Arouet (Voltaire)*

III. To Madame Lullin

III. A Madame Lullin

You'll wonder that an old man of eighty
Can go on writing you verses...

Stupirete che un vecchio di ottant'anni
séguiti a scrivere versi d'amore...

Grass showing under the snow,
Birds singing late in the year!

Erba che spunta di sotto la neve
uccelli che cantano tardi nell'anno!

And Tibullus could say of his death, in his Latin:
«Delia, I would look on you, dying».

5 E della sua morte dire poté nel suo latino Tibullo:
«Che io ti guardi, Delia, nell'ora mia ultima».

And Delia herself fading out,
Forgetting even her beauty.

E Delia, anch'essa, appassisce
e nemmeno sa più d'essere stata bella.

tit. *Momenti*] *a.c.* **Impressioni* bz₂ ← bz₁ ms.

tit. (*Voltaire*)] (*De Voltaire*) Ic⁵⁵ bz₁ ms.

2. d'amore] *a.c.* per voi bz₁ ← ms.

3. spunta di sotto] *a.c.* spunta sotto bz₁ ← ms.

5. dire poté nel suo latino Tibullo] *a.c.* direbbe nel suo latino Tibullo bz₁] *a.c.* , nel suo latino direbbe Tibullo ms.

6. Che io ti guardi, Delia,] *a.c.* Possa io, Delia, guardarti bz₁] *a.c.* Che io possa, Delia, guardarti ms.

6. mia ultima] *a.c.* della mia morte ms.

7. *incipit a.c.* Anche appassisce ms.

8. d'essere stata bella] *a.c.* d'essere bella bz₁ ← ms.

I due testi sono riportati nella versione pubblicata in M⁸¹, pp. 20-21; come nel caso di *Studio d'estetica*, è stato preferito l'accento grave nell'avverbio «più» (v. 8).

Nell'apparato critico non si segnala che in Id⁶², Ic⁵⁵ e bz₁ la lettera iniziale di ogni verso è maiuscola.

In Id⁶² c'è un solo spazio che separa i primi due versi dal resto della poesia: si tratta probabilmente di un errore.

Il titolo è qui riportato nella forma presente in M⁸¹; in tutti gli altri testimoni la dedica «a madame Lullin» fa parte del testo, allineata a destra, e il titolo dell'opera, *Momenti di François-Marie Arouet (Voltaire)*, coincide con quello della poesia.

Per la variante del titolo si rimanda a un passaggio della lettera di Sereni a Scheiwiller del 27 novembre 1955: «Impressioni di F.M. AROUET, non mi convinceva: ho preferito, magari un po' liberamente, Momenti e ho modificato il titolo in tal senso».

To Madame Lullin costituisce la terza e ultima parte di un *pastiche* poetico che Pound intitolò *Impressions of François-Marie Arouet (de Voltaire)*, del quale Sereni tradusse anche la seconda sezione, *To Madame du Châtelet*, rimasta però inedita.

Il trittico apparve per la prima volta sulla rivista «Poetry» nel settembre del 1916, e fu dunque inserito solo nell'edizione americana di *Lustra* (1917) a conclusione della seconda sezione, *Cathay*, dedicata alle traduzioni poundiane.⁷⁴ *Impressions of François-Marie Arouet (de Voltaire)* è infatti a sua volta una traduzione di tre liriche composte nel XVIII secolo da uno dei principali esponenti del movimento illuminista francese, l'intellettuale François-Marie Arouet (1694-1778), noto come Voltaire.

Una versione di due delle poesie voltairiane tradotte da Pound era comparsa qualche mese prima sulle pagine di «The New Age», rivista con la quale anche il poeta americano collaborò. Per comprendere meglio l'operazione traduttiva di Pound, si riporta di seguito il testo originale di *To madame Lullin* e la traduzione di Wilfrid Thorley,⁷⁵ pubblicata su «The New Age» nell'aprile del 1915:⁷⁶

⁷⁴ Nel 1915 Pound aveva pubblicato per Elkin Mathews una raccolta di traduzioni, in prevalenza dalla poesia classica cinese, dal titolo *Cathay*, appunto. Nella raccolta *Lustra*, *Cathay* divenne il titolo della sezione dedicata alle traduzioni.

⁷⁵ Wilfrid Thorley (1878-1963) fu un poeta e traduttore inglese, contemporaneo a Pound ma legato a moduli poetici vittoriani; la sua opera più nota è *Chant for Reapers*, inclusa nell'antologia *Oxford Book of English Verse (1250-1918)* curata da Arthur Quiller-Couch (Oxford, Clarendon press, 1939).

⁷⁶ Il testo originale è qui riportato nella versione apparsa in Voltaire, *Œuvres complètes*, VIII, éd. L. Moland, Paris, Garnier, 1877, pp. 539-540; la traduzione è invece tratta da W. Thorley, *To Madame Lullin*, «The New Age» XVI, 26 (1915), p. 702. È bene precisare che sulla rivista «The New Age», probabilmente consultata da Pound, il testo francese non è riportato.

A MADAME LULLIN,

DE GENÈVE

A Ferney, le 16 novembre 1773

Hé quoi! vous êtes étonnée
Qu'au bout de quatre-vingts hivers
Ma muse faible et surannée
Puisse encor fredonner des vers?

Quelquefois un peu de verdure
Rit sous les glaçons de nos champs;
Elle console la nature,
Mais elle sèche en peu de temps.

Un oiseau peut se faire entendre
Après la saison des beaux jours;
Mais sa voix n'a plus rien de tendre,
Il ne chante plus ses amours.

Ainsi je touche encor ma lyre,
Qui n'obéit plus à mes doigts;
Ainsi j'essaye encor ma voix
Au moment même qu'elle expire.

«Je veux dans mes derniers adieux,
Disait Tibulle à son amante,
Attacher mes yeux sur tes yeux,
Te presser de ma main mourante.»

Mais quand on sent qu'on va passer,
Quand l'âme fuit avec la vie,
A-t-on des yeux pour voir Délie,
Et des mains pour la caresser?

Dans ce moment chacun oublie
Tout ce qu'il a fait en santé.
Quel mortel s'est jamais flatté
D'un rendez-vous à l'agonie?

Délie elle-même à son tour
S'en va dans la nuit éternelle,
En oubliant qu'elle fut belle,
Et qu'elle a vécu pour l'amour.

Nous naissons, nous vivons, bergère,
Nous mourons sans savoir comment:
Chacun est parti du néant:
Où va-t-il?... Dieu le sait, ma chère.

AFTER

FRANÇOIS-MARIE AROUET DE VOLTAIRE

(1694-1778)

To Madame Lullin

And doth my aged Muse forlorn
Surprise you that she still is able,
Though eighty winters she hath borne,
To quaver lines of ode or fable?

5 Sometimes a plot of green will spring
In wintry fields the frost makes hoary,
Spared but a while, as comforting
The summer season's faded glory.

A bird may warble, an he will,
10 With all his brave days left behind him,
But in his song shall sound no thrill
Of tender love that once did bind him.

'Tis thus I touch the worn-out strings
That foil these fingers once untiring,
15 'Tis thus I try this voice that sings
E'en though the singer be expiring.

"I would in death's farewell, my queen"
(Tibullus to his mistress sighing)
"Fix mine eyes on thine own, and, e'en
20 Would clasp thee with the hand that's dying."

But when we feel life ebb a-pace,
The soul borne on beyond retrieving,
Then have we eyes for Delia's face,
Or hands to fondle her we're leaving?

25 Man must forget in such a plight
The deeds that in his haleness please him,
And when was ever mortal wight
Content to feel Death's fingers seize him?

And even Delia, when in turn
30 She lies with endless night around her,
Forgets the beauty made men yearn,
And love that all through life enwound her.

Birth, life, and death are ours, sweetheart.
And none doth know how he came hither.
35 Each out of nothingness doth start;
Where doth he go? ... God knoweth whither.

Un superficiale colpo d'occhio è sufficiente per constatare come quella poundiana non sia una versione in lingua inglese del testo di Voltaire, bensì una traduzione creativa, un rifacimento personale nel quale le dimensioni stilistiche originarie vengono stravolte e le nove quartine condensate in soli quattro distici.

Una simile operazione non è una eccezione nella produzione poundiana; si pensi, per citare l'episodio più celebre, al libero riadattamento da Sesto Properzio del 1919, il cui titolo fu modificato, a causa delle aspre critiche rivolte all'editore da parte di esimi

docenti universitari, da *Poems from the Propertius Series* a *Homage to Sextus Propertius*.⁷⁷

Per non limitarsi a definire eccentrico o, più propriamente, sperimentale l'atteggiamento traduttivo di Pound, occorre soffermarsi brevemente su due categorie care al poeta: *tradition* e *persona*.⁷⁸

Come noto, l'avanguardismo poundiano presentava una significativa anomalia che riguardava il rapporto con la tradizione.⁷⁹ Come documentato dallo pseudo-manifesto imagista (marzo 1913) e dal suo articolo apparso sul primo numero della rivista vorticista «Blast» (giugno 1914), Pound conferiva alla tradizione la capacità di dare corpo alla nuova estetica e a un futuro altrimenti informe:⁸⁰ «The tradition is a beauty which we preserve and not a set of fetters to bind us», scrisse nel gennaio del 1914 in

⁷⁷ La vicenda è stata ben documentata da J.P. Sullivan, *The Poet as Translator. Ezra Pound and Sextus Propertius*, «The Kenyon Review» 23.3 (1961), pp. 462-481. La prima versione, *Poems from the Propertius Series*, apparve sulla rivista «Poetry» nel marzo del 1919 (pp. 291-299); pochi mesi più tardi fu corretta in *Homage to Sextus Propertius* (in E. Pound, *Quia Pauper Amavi*, London, The Egoist, 1919, pp. 32-51).

⁷⁸ Cfr. R. Campi, *Ezra Pound travestito da François-Marie Arouet de Voltaire, ovvero la traduzione come maschera*, in *Le conchiglie di Voltaire*, Firenze, Alinea, 2001, pp. 279-298.

⁷⁹ Dal manifesto redatto da Wyndham Lewis appare distintamente che il vorticismo considerava la tradizione, così come l'educazione, un ostacolo alla creatività e all'espressività umana: «We stand for the Reality of the Present – not for the sentimental Future, or the sacripant Past. We want to leave Nature and Men alone. [...] WE NEED THE UNCONSCIOUSNESS OF HUMANITY – their stupidity animalism and dreams. [...] Education (art education and general education) tends to destroy the creative instinct. Therefore it is in times when education has been non-existent that art chiefly flourished» (*Long Live the Vortex!*, «Blast» I (June 1914), p. 7).

⁸⁰ Cfr. F.S. Flint, *Imagisme*, «Poetry» I, 6 (March 1913), p. 198: «The *imagistes* admitted that they were contemporaries of the Post Impressionists and the Futurists; but they had nothing in common with these schools. They had not published a manifesto. They were not a revolutionary school; their only endeavor was to write in accordance with the best tradition, as they found it in the best writers of all time – in Sappho, Catullus, Villon». Cfr. E. Pound, *Vortex*, «Blast» I (June 1914), p. 153: «All experience rushes into this vortex. All the energized past, all the past that is living and worthy to live. All MOMENTUM, which is the past bearing upon us, RACE, RACE-MEMORY instinct charging the PLACID, NON-ENERGIZED FUTURE. The DESIGN of the future in the grip of the human vortex. All the past that is vital, all the past that is capable of living into the future, is pregnant in the vortex, NOW. Hedonism is the vacant place of a vortex, without force, deprived of past and of future, the vertex of a stil spool or cone. Futurism is the disgorging spray of a vortex with no drive behind it, DISPERSAL».

un articolo intitolato, appunto, *The Tradition*.⁸¹ La storia di un'arte è per Pound «the history of masterworks», che nel tempo assumono lo statuto di «classici».⁸²

A classic is classic not because it conforms to certain structural rules, or fits certain definitions (of which its author had quite probably never heard). It is classic because of a certain eternal and irrepressible freshness.⁸³

L'importanza conferita alla tradizione, tuttavia, non fa di Pound un tradizionalista; il rapporto con il passato, infatti, non si riduce a una nostalgica rievocazione, come attesta la sua stessa attività di critico e poeta, né tantomeno a una «surface imitation».⁸⁴ Piuttosto, il concetto di «historical sense» dettagliato dall'amico Eliot e condiviso senza riserve da Pound era inteso innanzitutto come un principio critico essenziale al poeta moderno.⁸⁵

⁸¹ E. Pound, *The Tradition*, «Poetry» III, 4 (1914), pp. 137-141. Proseguendo, Pound indicò le due tradizioni liriche alla base della moderna poesia occidentale: «The two great lyric traditions which most concern us are that of the Melic poets and that of Provence. From the first arose practically all the poetry of the "ancient world", from the second practically all that of the modern» (*ibidem*).

⁸² E. Pound, *The Spirit of Romance*, cit., p. v: «The history of an art is the history of masterworks, not of failures, or mediocrity. [...] The study of literature is study of hero-worship».

⁸³ E. Pound, *ABC of Reading*, London, Rutledge & Sons, 1934, pp. 13-14.

⁸⁴ Così termina, infatti, il succitato articolo *The Tradition*: «Neither is surface imitation of much avail, for imitation is, indeed, of use only in so far as it connotes a closer observation, or an attempt closely to study certain forces through their effects» (E. Pound, *The Tradition*, cit., p. 141).

⁸⁵ T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, «The Egoist» VI, 4 (1919), pp. 54-55: «Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, "tradition" should positively be discouraged. We have seen many such simple currents soon lost in the sand; and novelty is better than repetition. Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity. No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism».

Le traduzioni da Voltaire esemplificano la modalità del dialogo che Pound ingaggiò con la tradizione, attraverso quella che lui stesso definì la forma più significativa di *criticism*, ossia «criticism in new composition»;⁸⁶ l'opera del passato, infatti, viene assimilata dall'autore e rielaborata in una forma inedita e personale, dal risultato ibrido. Per questo motivo Pound definì le proprie traduzioni «elaborate masks»:

In the "search for oneself", in the search for "sincere self-expression", one gropes, one finds some seeming verity. One says "I am" this, that, or the other, and with the words scarcely uttered one ceases to be that thing.

I began this search for the real in a book called *Personae*, casting off, as it were, complete masks of the self in each poem. I continued in long series of translations, which were but more elaborate masks.⁸⁷

Attraverso la *persona*, ossia la maschera, Pound restituisce all'opera del passato la sua «irrepressible freshness» e dischiude all'autore-traduttore la possibilità di una «sincere self-expression».

Nella poesia *To Madame Lullin* Pound concentra in poche immagini l'intero svolgimento originale: il primo distico riformula, con efficace sospensione finale, la domanda retorica della prima strofa voltairiana, nella quale l'autore esalta il vigore del desiderio amoroso che perfino l'età avanzata non riesce a stemperare; segue un vero e proprio *haiku* (vv. 2-3) che sintetizza le tre strofe seguenti, nel quale Pound restituisce l'analogia fra il poeta ottantenne e l'erba e gli uccelli durante una stagione a loro sfavorevole;⁸⁸ la presenza di Tibullo poi, che Voltaire sceglie quale *auctoritas* riflessiva, nella versione di Pound ha un peso maggiore, tanto da occupare, con l'amata

⁸⁶ E. Pound, *Date Line*, in *Make It New*, London, Faber&Faber, 1934, pp. 3-22. In questo saggio Pound individua cinque forme di *criticism* e le elenca in ordine di importanza: 1. Criticism by discussion; 2. Criticism by translation; 3. Criticism by exercise in the style of the given period; 4. Criticism via music; 5. Criticism in new composition (cfr. H. Witemeyer, *The Poetry of Ezra Pound. Forms and Renewal, 1908-1920*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969, pp. 3-22).

⁸⁷ E. Pound, *Vorticism*, «The Fortnightly Review» 571 (1914), poi in *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, cit., p. 98.

⁸⁸ Cfr. K.K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's Personae (1926)*, cit., p. 152: «Voltaire becomes an imagist as Pound cuts the original text and juxtaposes the salvaged parts».

Delia, la seconda metà del componimento.⁸⁹ Il finale assume in Pound un sapore ancora più amaro di quanto la soluzione di Voltaire lasciasse intendere.

Se Pound sceglie, come da norma, un registro basso e una versificazione libera in forte contrasto tanto con Voltaire quanto con il suo contemporaneo Thorley, Sereni risolve il tono della poesia, in direzione opposta a quella del collega americano.

Il dettato metrico, in primo luogo, è costante e regolare, in particolare nei primi due distici formati da quattro endecasillabi: il primo *a maggiore* dal ritmo anapestico, mentre i tre seguenti, dattilici, *a minore*. Si notino l'episinalefe che lega i versi 3 e 4 e la variante inserita in bz₁ («spunta *di sotto*»), che consentono il corretto computo sillabico.

Per quanto riguarda la seconda metà del componimento, le numerose correzioni presenti nel manoscritto attestano una maggiore indecisione da parte del traduttore. Il terzo distico è il meno regolare, ma è possibile ancora riconoscervi tracce metriche tradizionali: la variante *dire poté* scompone il quinto verso in un endecasillabo e un ottonario, mentre il sesto verso, ancora grazie alle varianti apportate in bz₁, suona come un endecasillabo *a minore* nel quale, proprio in sede di cesura, è innestato il vocativo parentetico *Delia*.

Il distico finale recupera la regolarità metrica iniziale, nel quale però il settenario è preferito all'endecasillabo: il verso finale, in particolare, è un doppio settenario esatto dal ritmo anapestico nel primo emistichio, dattilico nel secondo. Come nei versi precedenti, l'esatto computo sillabico, con l'andamento prosodico che ne segue, è ottenuto grazie all'episinalefe fra i versi 6 e 7 e la variante inserita in bz₁ («d'essere *stata bella*»), la quale rende anche più coerente il significato del distico.

Anche le scelte lessicali e sintattiche di Sereni contribuiscono ad alzare il tono lirico della poesia, fin dalla prima parola: l'uso del verbo *Stupirete*, infatti, viene preferito alla più comune forma intransitiva pronominale (*Vi stupirete*); al verso seguente, poi, la formula poundiana *can go on* (lett. *possa continuare*) è tradotta da un più raffinato *séguiti*. Anche l'esplicitazione della tematica amorosa inserita in bz₁ (*scrivere versi*

⁸⁹ Il riferimento è alla prima elegia di Tibullo, vv. 59-60: «Te spectem suprema miei cum venerit hora, | et teneam moriens deficiente manu».

d'amore), che sostituisce il semplice destinatario della poesia (*writing you verses*), ne accentua il carattere lirico.

Dal punto di vista sintattico, invece, i primi quattro versi mantengono l'andamento dell'originale, mentre il terzo distico è ricco di inversioni: il soggetto (*Tibullo*) è posto a fine verso, anticipato dall'argomento (*della sua morte*), dal sintagma verbale a sua volta capovolto (*dire poté*) e dal mezzo (*nel suo latino*). Anche il sesto verso presenta, in sede finale, la posposizione degli aggettivi rispetto al sostantivo *ora* (*nell'ora mia ultima*).⁹⁰

L'apparato critico documenta come la lavorazione del terzo distico abbia portato, dal manoscritto iniziale alla stampa, a un progressivo innalzamento del registro:

ms.	Ic ⁵⁵
E della sua morte, nel suo latino direbbe Tibullo: «Che io possa, Delia, guardarti nell'ora della mia morte».	E della sua morte dire poté nel suo latino Tibullo: «Che io ti guardi, Delia, nell'ora mia ultima».

I due versi finali sono poeticamente più equilibrati, tanto fedeli all'originale quanto intimamente sereniani grazie ad alcune discrete scelte linguistiche.

L'inserimento della congiunzione *anche* (*anch'essa*) lega Delia al suo amante con maggior intensità rispetto al solo pronome *herself*, e il verbo crepuscolare *appassire* a lei riferito liricizza, conferendo a Delia una caratteristica floreale, l'inglese *to fade out* (lett. *scompare, dissolversi*).⁹¹

Il verso finale è articolato da Sereni in due proposizioni, senza tuttavia che il ritmo ne risenta. Il sintagma originale, formato dal verbo *forgetting* e dall'avverbio rafforzativo *even* (lett. *dimenticando perfino*), è restituito efficacemente dalla sola formulazione forse più colloquiale dell'originale: *e nemmeno sa più* – si noti la congiunzione *e* in anafora che mantiene la coordinazione con la proposizione precedente. Il sintagma *her*

⁹⁰ Cfr. E. Esposito, *Sereni e Pound*, cit., pp. 274-275: «significativo [...], al sesto verso, il passaggio dalla semplicità dialogica dell'originale a una tonalità che direi epigrafica, davvero da “ultime parole” [...]: conferma, anche questa, di un lavoro di traduzione che non è mai, in Sereni, di semplice “servizio”, ma che si pone sempre, anche nei casi di maggiore aderenza all'originale, come creazione e scoperta».

⁹¹ Si veda la ricorrenza del verbo *appassire*, per esempio, nelle due raccolte di Corrado Govoni pubblicate nel 1903, *Le fiale* e *Armonia in grigio et in silenzio*.

beauty è invece trasformato in una subordinata oggettiva formata dal solo predicato nominale (*d'essere stata bella*), evitando così la ripetizione del possessivo *her*.⁹²

L'ultima osservazione riguarda il titolo del trittico poundiano, in particolare il termine *Impressions*, e la traduzione avanzata da Sereni. Sono almeno tre, infatti, le possibili accezioni dell'inglese *impression*: *impressione* nel senso di *sensazione* o *idea*; ma anche *impressione tipografica*, quindi *stampa*; da ultimo, e qui particolarmente calzante, *impression* è anche una forma colloquiale di *imitazione*. Difficile stabilire quale valore avesse questo termine per Pound, poiché nessuno, fra questi significati, sembra inopportuno; forse fu proprio per la sua polisemia che l'autore utilizzò il vocabolo.

Sereni scelse in un primo momento il corrispettivo italiano *impressioni*, per poi cambiarlo, appena prima della stampa, in *momenti*. Nella lettera a Scheiwiller del 27 novembre 1955, egli accenna solo genericamente la ragione della correzione («Impressioni [...] non mi convinceva»), ammettendo però di essersi allontanato dal significato originale («ho preferito, magari un po' liberamente, Momenti»).

Il termine *momenti* è probabilmente da intendersi, come documentano altri luoghi in queste traduzioni, con valore sì temporale, ma nel quale è implicato un vissuto, secondo un'accezione derivante forse dalla formazione fenomenologica sereniana.

Si noti che anche il titolo di un'altra traduzione, la *Villanella*, fu corretto con lo stesso termine da Sereni prima della stampa: *The Psychological Hour*, infatti, passò da *l'ora psicologica* a *il momento psicologico*; appare qui ancor più chiaro il tentativo di non limitarsi alla sola dimensione temporale del termine *ora*. Probabilmente fu dopo questa correzione, non documentata in bz₂ e dunque precedente a quella delle *Impressions*, che Sereni trovò opportuno correggere anche *Momenti di François-Marie Arouet (Voltaire)*.

Si è visto, in questa traduzione forse più ancora che nelle due precedenti, la tendenza sereniana a ingentilire lo stile rispetto all'originale. In questo caso poi, trattandosi della

⁹² Esposito individua anche «il cambiamento delle forme participiali degli ultimi versi in verbi di modo finito (anche ai vv. 3-4, ma tramite l'uso del "che" relativo)» (ivi, p. 274).

traduzione di una traduzione, risalta con maggior intensità il contrasto fra la sensibilità di Pound e quella di Sereni.

Vale la pena, approfittando di questo episodio “meta-traduttivo”, di riportare alcuni stralci dalle lettere *Sul tradurre poesia* che Pound inviò nel 1935 al Dottor Rouse, e che Anceschi pubblicò nel '50.⁹³ In queste pagine Pound commenta con insofferenza alcune scelte di Rouse, il quale si stava cimentando nella traduzione in inglese dell'*Odissea*; non stonerebbe immaginare le stesse parole, con le debite differenze, rivolte a Sereni:

Dear Dr. Rouse: To come down to trifles, or perhaps they aren't. Certain words seem to me “literary”, no longer living, no longer *used* in speech as I heard it during my 12 years in England. Never have I heard the word “flight” spoken, though one reads it in detective stories. [...]

Do we say “corteous”, or do we say people have “good” or “nice” manners? “Kind sir, will you be angry” seems to me fairy tale. “Pardon me, sir, but I hope you won't be offended”. [...]

I don't see that one *translates* by leaving in unnecessary words; that is, words not necessary to the meaning of the *whole* passage, any whole passage. An author uses a certain number of *blank* words for the timing, the movement, etc., to make his work sound like natural speech. [...]

When I suggested your doing a translation with all the meaning, I didn't mean merely to put back *words*, or translation for words.

[...]

You should run on, in your own way, to the end and then go back and look more carefully at the meaning of each let us say phrase (not word) of the original.⁹⁴

Pound invita il traduttore a evitare formule letterarie, a rendere il discorso naturale utilizzando parole viventi, a considerare il significato complessivo e a non sentirsi in dovere di tradurre ogni singola parola.

Senza ricorrere a forzate astrazioni, poi, si legga la *Lettera al traduttore* che Pound pubblicò su «L'indice» di Genova del 12 ottobre 1930, rivolta a chi avrebbe tentato traduzioni da sue poesie;⁹⁵ eccone il primo paragrafo:

⁹³ L. Anceschi, *Tre lettere di Ezra Pound al Dottor Rouse sul tradurre poesia e una lettera a Joyce. A proposito di una traduzione dell'Odissea*, cit., 220-226.

⁹⁴ Ivi, pp. 220-221.

⁹⁵ Ora in E. Pound, *Opere scelte*, cit., pp. 1263-1266.

Traducendomi, non cercare l'eleganza di espressioni letterarie. Non temere l'aspro.
La lingua italiana può ben prendere qualche cosa dal barbaro e dall'estraneo, senza
divenire né barbara né esterna.

Dall'analisi di queste traduzioni emergono tanto gli indugi di Sereni nei confronti delle
forme più «aspre» quanto le sue aperture verso ciò che poteva apparire «barbaro ed
estraneo».

Shop Girl

For a moment she rested against me
Like a swallow half blown to the wall,
And they talk of Swinburne's women,
And the shepherdess meeting with Guido.
And the harlots of Baudelaire.

La commessa

Per un attimo posò su di me
come sul muro una rondine tramortita.
E delle donne di Swinburne
loro parlano e parlano
5 della pastora cui Guido s'imbatté,
delle baldracche di Baudelaire.

tit. La commessa] La ragazza del bar Ic⁵⁵ bz₁

4. parlano e parlano] parlano e parlano, bz₁

Il testo della traduzione è nella versione pubblicata in Id⁶², p. 80; si è però scelto di non mantenere le lettere maiuscole a inizio verso, uniformando così lo stile a quello di M⁸¹. Il testo di Pound è nella versione dei *Selected Poems* (London, Faber&Faber, 1948, p. 116).

In bz₁ non è indicato il rientro dei vv. 3-4, che fu probabilmente inserito nelle seconde bozze, eliminando la virgola.

La poesia *Shop Girl* apparve sulla rivista «Others» nel novembre del 1915. Nei primi due versi, come in *In a Station of the Metro*, Pound immortalava un momento di vita, e in particolare l'attimo di intesa fra una commessa e il narratore.⁹⁶ La densità di quell'istante è contrapposta poi all'opera di tre celebri poeti che dell'amore soltanto *parlarono*: la provocazione, che richiama quella di *Study in Aesthetics*, induce il lettore a interrogarsi riguardo alla funzione della letteratura.

Algernon Charles Swinburne (1837-1909), scrittore inglese d'epoca vittoriana, fece scalpore per la sua inclinazione all'edonismo e all'erotismo che si manifestò sia nei

⁹⁶ La poesia può essere letta anche diversamente. Una commessa, frastornata dai discorsi dissoluti dei clienti, si appoggia distratta per un momento al poeta. Non si tratta però di un gruppetto di clienti rozzi e un po' alticci che si atteggiavano in modo inopportuno di fronte alla ragazza che li serve, bensì di intellettuali raffinati che si confrontano su alcuni episodi di letteratura erotica. La provocazione poundiana, in questa lettura, è altrettanto efficace.

testi teatrali, sia in *Poems and Ballads*; Pound fa qui cenno alle «Swinburne's women» (v. 3) con riferimento, forse, all'amore lesbico rappresentato nelle opere più tarde e controverse.⁹⁷ Il «Guido» che incontra la «shepherdess» (v. 4) è senza dubbio Guido Cavalcanti (1258-1300), che nella ballata «In un boschetto trova' pastorella» si allontanò dai moduli amorosi stilnovisti cimentandosi nel genere provenzale della «pastorella», appunto.⁹⁸ Da ultimo, il riferimento finale a Charles Baudelaire (1821-1867) è probabilmente tratto da *Les Fleurs du Mal*, e in particolare dalla poesia *Confession*.⁹⁹

La versione sereniana di *Shop Girl* ripropone, ancora, il duplice atteggiamento traduttivo di assimilazione-intolleranza riscontrato in quelle precedenti; vi è tuttavia un punto nel quale si svela con chiarezza come la pratica traduttiva fosse, per Sereni, un lavoro stimolante di «ricreazione e scoperta»:¹⁰⁰ si tratta della scomposizione in due versi del terzo verso poundiano. L'operazione infatti, a differenza di quanto registrato in *Study in Aesthetics*, non è frutto dell'esigenza di ricondurre entro una misura più composta un verso oltremodo lungo; al contrario, qui è la traduzione stessa a esigere tale soluzione, a causa dell'aggiunta di un elemento assente nella poesia di Pound: la ripetizione del verbo *parlano* (*loro parlano e parlano*, v. 4).

⁹⁷ Cfr. K.K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's Personae* (1926), cit., p. 220: «A.C. Swinburne [...] shocked his contemporaries with poems like "Dolores"». Per quanto riguarda le poesie la raccolta che provocò maggior scandalo fu la prima delle tre serie di *Poems and Ballads* (1866), ma si vedano anche l'opera teatrale *Atalanta in Calydon* (1865) e il romanzo *Lesbia Brandon* (pubblicato postumo nel 1952).

⁹⁸ G. Cavalcanti, *Rime* [XLVI], a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, 2000, pp. 39-40: «In un boschetto trova' pastorella | più che la stella – bella, al mi' parere. || Cavelli avea biondetti e ricciutelli, | e gli occhi pien' d'amor, cera rosata; | con sua verghetta pasturav' agnelli; | [di]scalza, di rugiada era bagnata; | cantava come fosse 'namorata: | er' adornata – di tutto piacere. || D'amor la salut' imaantenente | e domandai s'avesse compagnia; | ed ella mi rispose dolzemente | che sola sola per lo bosco gia, | e disse: «Sacci, quando l'augel pia, | allor disia – 'l me' cor drudo avere –. || Po' che mi disse di sua condizione | e per lo bosco augelli aud'o cantare, | fra me stesso diss' I': – Or è stagione | di questa pastorella gio' pigliare –. | Merzé le chiesi sol che di basciare | ed abbracciar, – se le fosse 'n volere. || Per man mi prese, d'amorosa voglia, | e disse che donato m'avea 'l core; | menòmmi sott' una freschetta foglia, | là dov'i' vidi fior' d'ogni colore; | e tanto vi sent'o gioia e dolzore, | che 'l die d'amore – mi pareva vedere».

⁹⁹ Cfr. K.K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's Personae* (1926), cit., p. 220. La prima quartina di *Confession* recita: «Une fois, une seule, aimable et douce femme, | À mon bras votre bras poli | S'appuya (sur le fond ténébreux de mon âme | Ce souvenir n'est point pâli)».

¹⁰⁰ E. Esposito, *Sereni e Pound*, cit., p. 275.

La scelta di Sereni per quanto arbitraria si rivela efficace, poiché enfatizza la provocazione poundiana.¹⁰¹

Al riguardo occorre osservare anche una ambiguità sintattica. Come documenta l'apparato critico, in bz₁ Sereni segue la punteggiatura originale con la virgola alla fine del quarto verso; nella versione definitiva, invece, la virgola viene eliminata, e un rientro avanza graficamente i versi 3-4. Probabilmente fu proprio il rientro a convincere Sereni a eliminare la virgola, a quel punto superflua; il risultato, però, può anche essere interpretato come un *enjambement* che divide il predicato (in questo caso il secondo *parlano*, v. 4) dal suo argomento (v. 5): *e parlano | della pastora cui Guido s'imbatté*.

I primi due versi invece, nei quali Pound paragona la commessa a una rondine tramortita dal vento, sono segnati da una delicata analogia di stampo ermetico. Sereni ripropone la medesima similitudine, ma la arricchisce grazie alla fine traduzione dell'espressione *rest against* (v. 1): la commessa infatti non *si appoggia al*, ma *posa sul* poeta, assumendo in anticipo un carattere della rondine alla quale viene paragonata. La similitudine è poi impreziosita dall'inversione sintattica del secondo verso fra il soggetto (*una rondine*) e il complemento di luogo (*sul muro*), che genera un chiasmo rispetto al primo termine di paragone ([*La commessa*] – *su di me* | *sul muro* – *una rondine*).

Anche nei versi finali Sereni rielabora alcune scelte stilistiche poundiane. La triplice anafora dalla congiunzione *and* (vv. 3-5), per esempio, viene mantenuta ma traslata nella preposizione *delle*, con un paio di variazioni che la alleggeriscono (*e delle*, v. 3; *della*, v. 5).

Sereni esplicita poi la forma participiale del verso 4 (*the shepherdess meeting with Guido*), adottando il verbo *imbattersi*, traduzione letterale del verbo frasale *to meet with*, al passato remoto (*s'imbatté*) e scegliendo il relativo *cui* che rende Guido soggetto della proposizione (*della pastora cui Guido si imbatté*): letteralmente sarebbe invece *della pastora che si imbatté in Guido*.

¹⁰¹ La soluzione sarebbe altrettanto efficace se si leggesse la poesia secondo l'altra interpretazione avanzata, poiché essa drammatizzerebbe la parlantina dei clienti che *tramortisce* la commessa.

Infine, la disposizione delle parti del discorso, con la posposizione del verbo tronco in sede finale di verso, genera una assonanza tra i due versi finali e quindi una cadenza tradizionale assente in Pound (*della pastora cui Guido s'imbatté / delle baldracche di Baudelaire*).

Nella soluzione adottata da Sereni in questi versi risuona un'eco dantesca, avvalorata dall'amore di Pound per il poeta fiorentino: si tratta dell'espressione *cui Guido* – Guido Cavalcanti, come si è detto. Nel celebre canto X dell'*Inferno*, infatti, da una delle tombe nelle quali sono relegati coloro «che l'anima col corpo morta fanno» (v. 15) si erge lo spirito di Cavalcante de' Cavalcanti, padre di Guido, che chiede a Dante notizie di suo figlio; il pellegrino gli risponde con le seguenti parole:

E io a lui: «Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là, per qui mi mena
forse *cui Guido* vostro ebbe a disdegno».¹⁰²

La terzina è tra le più note dell'intera *Commedia* anche a causa del verso «forse cui Guido vostro ebbe a disdegno», che costituisce ancor oggi una delle più tormentate *cruces* dantesche; il referente del relativo *cui*, infatti, non è dichiarato, e ciò rende plausibili diverse interpretazioni circa l'oggetto del *disdegno* di Guido.¹⁰³

La scelta sereniana risulta allora, pur senza poter verificare le intenzioni dell'autore, una citazione dantesca, un omaggio a Pound e un ulteriore rimando a Guido Cavalcanti rispetto alla versione originale.

All'ultimo verso, poi, è da segnalare la scelta del sostantivo *baldracche*, un fiorentinismo letterario che traduce l'altrettanto letterario, ma più desueto, *harlots*.¹⁰⁴ Altre due note lessicali riguardano il titolo e il primo verso. Il titolo, come detto, fu corretto nel 1962 in occasione della pubblicazione de *Gli immediati dintorni: La*

¹⁰² *Inf.* X, vv. 61-63.

¹⁰³ Le soluzioni più accreditate dalla critica sono Virgilio, Beatrice oppure Dio stesso.

¹⁰⁴ Il sostantivo *baldracche* è adoperato anche da Saba, nella poesia *Caffè Tergeste*: «Caffè di ladri, di baldracche covo, | io sofferarsi ai tuoi tavoli il martirio, | lo sofferarsi a formarmi un cuore nuovo» (vv. 4-6).

ragazza del bar, infatti, è una traduzione ambigua, benché apparentemente letterale, di *Shop Girl*; più che un accorgimento stilistico, quindi, la variante definitiva *La commessa* può essere considerata una vera e propria correzione.¹⁰⁵

Al primo verso, invece, l'inglese *moment* è tradotto con *attimo*. Nel commento alla precedente traduzione, *Momenti di François-Marie Arouet (Voltaire)*, è stata rilevata la preferenza di Sereni per il termine *momento*, adottato anche nel titolo della *Villanella*. Qui avviene il procedimento inverso; tuttavia la scelta è solo apparentemente in controtendenza rispetto a quanto detto: essa documenta piuttosto la pregnanza conferita da Sereni al termine *momento*, che non si limita, come invece è richiesto in questo verso, a un valore esclusivamente temporale.

Nel 1960 Alfredo Rizzardi pubblicò un'altra versione di *Shop Girl*. Alcune scelte lessicali sono forse da ricondurre alla traduzione sereniana di cinque anni prima, in particolare la scelta del verbo *posarsi* (v. 1), benché con la particella pronominale *si*, e il sostantivo *baldracche* al verso finale; complessivamente, però, la comparazione permette di cogliere con maggior evidenza le scelte stilistiche di Sereni sopra analizzate:

La commessa V. Sereni [1955]	Shop Girl E. Pound [1915]	Ragazza di bottega A. Rizzardi [1960]
Per un attimo posò su di me come sul muro una rondine tramortita. E delle donne di Swinburne loro parlano e parlano della pastora cui Guido s'imbatté, delle baldracche di Baudelaire.	For a moment she rested against me Like a swallow half blown to the wall, And they talk of Swinburne's women, And the shepherdess meeting with Guido. And the harlots of Baudelaire.	Per un istante si posò su me Come rondine sbattuta contro il muro, E parlano delle donne di Swinburne, Della pastorella incontrata da Guido, Delle baldracche di Baudelaire.

Fin dal titolo la versione sereniana appare più disinvolta rispetto a quella di Rizzardi, e l'impressione è confermata dall'endecasillabo iniziale, la cui musicalità è compromessa sia dalla prosodia, sia dalla scelta del termine *istante*. Della similitudine poi, rispetto alla traduzione di Sereni, viene perso il paragone fra i due punti di appoggio: il *muro* non è più per la rondine il corrispettivo del poeta per la commessa,

¹⁰⁵ Nel prossimo capitolo si tornerà su questa variante.

ma la causa del tramortimento. Il terzo verso, il più creativo in Sereni, è tradotto da Rizzardi letteralmente, così come l'ultimo; al quarto egli mantiene invece, analogamente all'originale, una forma participiale benché passivante (*incontrata da*), e opta per il termine tecnico e più accademico *pastorella*.

L'analisi svolta della versione sereniana di *Shop Girl*, avvalorata dalla comparazione con la traduzione di Rizzardi, rivela limpidamente in alcuni passaggi l'aspetto creativo sempre sotteso alla pratica traduttiva. Come si vedrà più avanti, l'indagine stilistica condotta da Sereni in queste traduzioni avrà delle implicazioni nella sua produzione personale.

Villanelle: the Psychological Hour

I

I had over-prepared the event,
that much was ominous.
With middle-ageing care
I had laid out just the right books.
I had almost turned down the pages.

*Beauty is so rare a thing.
So few drink of my fountain.*

So much barren regret,
So many hours wasted!
And now I watch, from the window,
the rain, the wandering busses.

‘Their little cosmos is shaken’ —
the air is alive with that fact.
In their parts of the city
they are played on by diverse forces.
How do I know?
Oh, I know well enough.
For them there is something afoot.
As for me;
I had over-prepared the event —

*Beauty is so rare a thing.
So few drink of my fountain.*

Two friends: a breath of the forest...
Friends? Are people less friends
because one has just, at last, found them?
Twice they promised to come.

‘Between the night and morning?’

*Beauty would drink of my mind.
Youth would awhile forget
my youth is gone from me.*

II

(‘Speak up! You have danced so stiffly?
Someone admired your works,
And said so frankly.

‘Did you talk like a fool,
The first night?
The second evening?’

‘But they promised again:
“To-morrow at tea-time.” ’)

III

Now the third day is here —
no word from either;
No word from her nor him,
Only another man’s note:
‘Dear Pound, I am leaving England.’

Villanella: il momento psicologico

I

Avevo disposto l’evento
con uno zelo che riuscì nefasto.
Con cura d’uomo sulla mezza età
avevo messo in mostra i libri adatti
5 piegandone quasi le pagine.

*Così rara cosa è la bellezza.
Alla mia fonte così pochi bevono.*

O vacuo rimpianto,
o molte mie ore sciupate!
10 E dalla finestra ora guardo
la pioggia, gli autobus raminghi.

«Scosso è il loro piccolo mondo», —
dell’accaduto viva è l’aria.
In preda a forze diverse
15 nei loro quartieri son mossi.
Come faccio a saperlo?
Oh, fin troppo lo so.
Per loro qualcosa è in cammino.
Come per me; con troppo
20 zelo avevo disposto l’evento —

*Così rara cosa è la bellezza.
Alla mia fonte così pochi bevono.*

Due amici: un murmure nella foresta...
Amici? Meno amici se uno,
25 finalmente,
in essi s’è appena imbattuto?
Promisero due volte di venire.

«Tra la notte e il mattino?»

Al mio spirito berrebbe la bellezza.
30 Per poco la gioventù scorderebbe
andata è da me la mia gioventù.

II

(«Di’, hai ballato goffamente?
Qualcuno i tuoi libri ha ammirato
e chiaro l’ha detto.

35 Hai detto sciocchezze,
la prima notte?
La seconda sera?»

«Pure ancora hanno promesso:
“Domani all’ora del tè”»).

III

40 Il terzo giorno è ora qui —
da entrambi non una parola;
Non una da lei né da lui,
Appena un rigo d’un altro:
«Caro Pound, lascio l’Inghilterra».

tit. il momento psicologico] l'ora psicologica ms.

1-2. Avevo disposto l'evento | con uno zelo che riuscì nefasto] a.c. Con molta cura, da uomo di mezza età | avevo preparato l'evento ms.

2. nefasto] a.c. funesto ms.

3. Con cura d'uomo] a.c. Con la cura d'un uomo ms.

4. adatti] a.c. adatti. | Avevo quasi ms.

5. piegandone] a.c. segnandone ms.

7. Alla mia fonte] a.c. In così pochi ms.

25. finalmente,] vd. nt.

28. mattino?] mattino Id⁶² Ic⁵⁵ ms.

32. Di',] Di, Ic⁵⁵] a.c. Dí! ms.

35. detto sciocchezze] parlato scioccamente ms.

Il testo della traduzione è come appare in Id⁶², pp. 80-82; l'apparato critico non illustra le varianti relative agli spazi fra le strofe, ai rientri dei versi e ai segni paragrafematici, per i quali si rimanda alla descrizione sottostante. Come per le altre poesie, poi, si è scelto di non mantenere le lettere maiuscole a inizio verso, uniformando così lo stile a quello di M⁸¹. Il testo di Pound è nella versione dei *Selected Poems* (Faber&Faber, 1948, pp. 148-150), con le seguenti correzioni: l'aggiunta dello spazio fra i versi 11 e 12, per le ragioni riportate nella nota che segue; l'unione di *someone* (v.32) poiché risulta diviso (*some one*) solo nell'edizione del 1948; la correzione di *buses* con *busses*, poiché solo nell'edizione del 1948 compare *buses*.

v. 25: «Finalmente»

Il solo passaggio in cui Sereni non rispetta la versificazione originale riguarda i versi 24-26: l'inciso «finalmente», isolato, dà luogo a un verso eccedente rispetto al testo di Pound.

Entrambi i testimoni a stampa, Ic⁵⁵ e Id⁶², attestano questa soluzione. Se si osserva il manoscritto autografo, tuttavia, sorge il dubbio che l'a capo sia dovuto all'assenza di spazio: il verso 24 (*Amici? Meno amici se uno,*) arriva quasi al margine destro del foglio, e l'inciso *finalmente* al rigo successivo rientra leggermente dal margine sinistro. Occorre inoltre considerare, come si è visto, che Sereni tradusse queste poesie quasi di getto, che le bozze della prima pubblicazione (Ic⁵⁵) non presentavano il testo originale a fronte, e che esse furono lavorate dall'autore e dall'editore frettolosamente per poter stampare il volume entro la fine del 1955; queste condizioni potrebbero essere all'origine di una svista. Il terzo elemento, poi, che rafforza le perplessità circa la posizione dell'avverbio è dato dalla versione sereniana così come appare nei Meridiani Mondadori a cura di Mary de Rachewiltz del 1970 (p. 149); qui, infatti, l'avverbio «finalmente» è anticipato – senza giustificazioni – al verso precedente:

Friends? Are people less friends
because one has just, at last, found them?

Amici? Meno amici se uno, finalmente,
in essi s'è appena imbattuto?

Come è stato documentato all'inizio del capitolo, per l'edizione del *Musicante* del 1981 Sereni probabilmente considerò alcuni accorgimenti adottati da Mary de Rachewiltz nel 1970. Sorgono dunque alcune domande: l'a capo era nelle intenzioni originali di Sereni o è stato causato dal limite del foglio in ms. e da una svista in Ic⁵⁵? Nel caso in cui si sia trattato di un errore, Sereni se ne è poi accorto e ha scelto di mantenerlo in Id⁶²? O forse lo ha segnalato a Mary de Rachewiltz per l'edizione dei Meridiani? Oppure, ancora, se avesse selezionato questa traduzione per M⁸¹, l'avrebbe corretta seguendo l'edizione dei Meridiani?

Non vi sono documenti che possano aiutare a rispondere ad alcuna di queste domande; alcuni scambi furono poi telefonici, come documenta un passaggio della lettera che Sereni inviò a Scheiwiller il 27 novembre 1955, quindi in fase di correzione delle bozze di Ic⁵⁵, relativo proprio a questa poesia:

A pag. 10 delle bozze (Villanella) c'è un'indicazione che non ho capito. Ci ho messo un punto interrogativo a penna. Potremmo semmai parlarne per telefono.

Si è scelto, data la mancanza di documentazione, di mantenere il testo nella sola versione approvata da Sereni, per quanto controversa, attestata sia nel manoscritto che nei due testimoni a stampa curati dall'autore. La variante introdotta da Mary de Rachewiltz – in assenza di documenti o testimonianze dirette – potrebbe inoltre essere giudicata *lectio faciliior*, in quanto più vicina al testo originale e dunque meno problematica. Da ultimo, dal punto di vista stilistico la soluzione sereniana appare sì anomala ma non sconsiderata: anzi, proprio ragioni ritmiche e sintattiche, come si vedrà nel commento, potrebbero essere all'origine di questa soluzione.

v. 32: «Di'»

Un'altra precisazione è dovuta per la forma dell'imperativo *Di'*, al verso 32. La prima soluzione con cui Sereni traduce l'originale *Speak up!* poundiano è con l'accento e il punto esclamativo: *Dì!*. Già nel manoscritto, però, Sereni corregge la punteggiatura, sostituendo il punto esclamativo con una virgola: così appare anche in Ic⁵⁵. Tuttavia, la grafia corretta della II persona singolare dell'imperativo del verbo “dire” vuole l'apostrofo, in quanto troncamento di “dici”; la forma accentata “dì”, infatti, è propria del sostantivo maschile sinonimo di “giorno”. Sia l'ultima pubblicazione curata da Sereni (Id⁶²), sia quella dei Meridiani del 1970, infatti, correggono la forma così come viene qui presentata, benché oggi si stia diffondendo la grafia “di” anche come II persona singolare dell'imperativo di “dire”.

Spazi fra le strofe e rientri dei versi

L'osservazione relativa agli spazi all'interno del componimento è duplice: vi sono infatti quelli fra le strofe e i rientri di alcuni versi; questi ultimi, in Pound, sono di due misure. La succitata lettera che Sereni inviò a Scheiwiller il 27 novembre 1955 dimostra l'attenzione che Sereni ebbe a questo riguardo:

Vedo che nella Villanella gli spazi non sono rispettati. Per non pasticciare la bozza, ho lasciato le cose come stanno. Immagino sia stato fatto deliberatamente per contenere la

poesia in una pagina. Se non è così, la pregherei di provvedere direttamente (sempre che non ci siano altre ragioni).

Per quanto riguarda i rientri, Sereni li segnala tutti nel suo manoscritto, ma in modo poco accurato: in alcuni casi con un trattino a penna, in altri con rientri di lunghezza solo occasionalmente fedele all'originale. Scheiwiller in Ic⁵⁵ uniforma i rientri a una sola lunghezza, e la stessa soluzione è poi riproposta anche in Id⁶²; Mary de Rachewiltz, invece, si attiene alle differenze presenti nel testo originale di Pound. Nella presente edizione critica si è adottata quest'ultima soluzione – a eccezione dei versi 25-27 per quanto detto sopra – poiché risulta più fedele al manoscritto, per quanto esso non sia preciso.

Un discorso analogo vale per i tre spazi fra i versi 11-12, 34-35 e 37-38. Il manoscritto sereniano è molto approssimativo al riguardo, e non sempre l'intenzione dell'autore è comprensibile. Scheiwiller, sollecitato dalla lettera di Sereni, revisionò le bozze: gli spazi presenti in Ic⁵⁵ corrispondono infatti a quelli dell'edizione dei *Selected Poems* del 1948 che Sereni aveva sotto mano; in quell'edizione, però, tra i versi 33 e 34 (corrispondenti ai versi 34 e 35 della traduzione) vi è il cambio di pagina, e Sereni credette che non vi fosse lo spazio attestato invece in tutte le altre edizioni poundiane. Lo spazio fra i versi 11-12, invece, non è presente nella versione di Sereni perché manca anche nell'edizione di Pound del 1948, la sola a non attestarlo probabilmente per un errore editoriale; un refuso proprio come quello che, in Id⁶², elimina anche lo spazio fra i versi 37 e 38.

Ricapitolando, si ripropongono qui i tre spazi fra le strofe così come furono pensati da Pound e come appaiono nell'edizione a cura di Mary de Rachewiltz; Sereni infatti non avrebbe avuto ragioni di non seguirli, se non per uno sfortunato incrocio di imprecisioni editoriali.

Segni paragrafematici

Anche per quanto riguarda i paragrafemi si rilevano imprecisioni sia in Id⁶² che in Ic⁵⁵, mentre il manoscritto sereniano è sostanzialmente corretto, a eccezione di un segno, così come l'edizione Mondadori del 1970. Come indicato nell'apparato critico, infatti, Sereni fa cadere il punto di domanda nella citazione in corsivo del verso isolato 28. Ancora, non vedo motivazioni diverse da una svista per giustificare tale scelta, e per questo è stato qui introdotto, come già fece Mary de Rachewiltz nel Meridiano.

Nel manoscritto e in Ic⁵⁵, poi, le virgolette ricalcano lo stile inglese di quelle poundiane: i singoli apici come virgolette primarie ('...') e i doppi apici quelle secondarie ("..."); in Id⁶², invece, Sereni adotta solo le caporali («...»), tralasciando di indicare il secondo livello di citazione al v. 39. Il testo qui proposto segue lo stile italiano delle virgolette adottato nell'edizione curata da Mary de Rachewiltz: caporali primarie e doppi apici secondarie.

Sia Id⁶² che Ic⁵⁵, poi, perdono le parentesi che comprendono interamente la seconda sezione della poesia (vv. 32-39); esse sono invece presenti nel manoscritto, così come nel Meridiano del 1970. Ancora, nelle due edizioni sereniane non sono presenti le virgolette del verso 12, contrariamente a quanto appare nel manoscritto prima, e anche nel Meridiano poi.

La sola differenza a livello paragrafematico fra il testo qui proposto e quello redatto da Mary de Rachewiltz riguarda la lineetta alla fine del verso 40: lì è assente, così come in entrambe le edizioni sereniane; qui è stata inserita fedelmente a quanto attestato nel manoscritto.

La poesia *Villanelle: the Psychological Hour* fu probabilmente composta da Pound tra l'estate e l'autunno del 1915,¹⁰⁶ e fu pubblicata per la prima volta nel dicembre di quell'anno sulla rivista «Poetry». L'anno seguente la poesia fu inserita nella raccolta *Lustra* con alcuni ritocchi relativi alla punteggiatura e, soprattutto, con due varianti che si attestano in tutte le edizioni successive: l'aggiunta dei versi 16-19 (*How do I know | Oh, I know well enough. | For them there is something afoot. | As for me;*) e la soppressione del verso conclusivo della prima sezione (*Youth would hear speech of beauty*).¹⁰⁷

La poesia tratteggia la delusione di un incontro mancato: una introspezione psicologica, come indica il titolo, un flusso di pensieri alle volte poco decifrabili che ripercorre, attraverso le tre sezioni, tre giornate di sconforto e frustrazione. L'autore concede pochi elementi narrativi: la voce narrante è la propria, come l'ultimo verso certifica, e gli amici tanto attesi e mai arrivati sono due, un uomo e una donna, probabilmente più giovani del poeta.

Per molti anni la critica ha identificato i due amici della poesia nell'artista francese Henri Gaudier e nella sua compagna, la scrittrice polacca Sophie Brzeska.¹⁰⁸ Gaudier-Brzeska incontrò Pound a Londra, dove partecipò al movimento vorticista; fra i due nacque una amicizia carica di stima e affetto, tanto che, quando il 5 giugno 1915 Gaudier-Brzeska morì sotto le armi durante il primo conflitto mondiale, Pound ne rimase profondamente scioccato e l'anno seguente pubblicò il volume *Gaudier-Brzeska: A Memoir*. In quest'opera, il racconto di alcuni episodi sembra coincidere con quanto descritto nella *Villanelle*, e in particolare il passo che segue il ricordo di un mancato invito a cena:¹⁰⁹

¹⁰⁶ Cfr. P. Robinson, *Not a Villanelle: Pound's Psychological Hour*, in *Twentieth Century Poetry: Selves and Situations*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2005, p. 23.

¹⁰⁷ Si confrontino le due edizioni: «Poetry» VII, 3 (1915), pp. 120-121 e *Lustra of Ezra Pound*, cit., pp. 112-114.

¹⁰⁸ Cfr. C. Froula, *A Guide to Ezra Pound's Selected Poems*, New York, New Directions, 1983, pp. 60-61; P. Brooker, *A Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound*, London-Boston, Faber & Faber, 1979, pp. 108-109.

¹⁰⁹ E. Pound, *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, cit., p. 46: «I wrote at once inviting him to dinner, having found his address in the catalogue. He did not arrive. His sister [Sophie Brzeska] tells me that she

I was interested, and I was determined that he should be. I knew that many things would bore or disgust him, particularly my rather middle-aged point of view, my intellectual tiredness and exhaustion, my general scepticism and quietness, and I therefore opened fire with “Altaforte”, “Piere Vidal”, and such poems as I had written when about his own age.¹¹⁰

L’attesa per la visita dell’amico, l’ansia che egli possa rimanere infastidito dal suo punto di vista «middle-aged», la scelta delle poesie scritte quando aveva l’età dell’amico per paura che la propria sensibilità artistica sia percepita poco stimolante a causa della differenza di età,¹¹¹ sembrerebbero elementi sufficienti a identificare i due amici di *Villanelle* in Henri e Sophie Gaudier-Brzeska.¹¹²

Tuttavia, un documento pubblicato nel 1988 da Omar Pound, il figlio di Ezra, dimostrerebbe che la coppia a cui la poesia allude è quella formata da T.S. Eliot e da sua moglie, Vivienne Haigh-Wood. Si tratta di una testimonianza indiretta, risalente al 1922:

John Peale Bishop, in a letter of November 1922 to Edmund Wilson (Beinecke), mentions learning from Ezra Pound himself that “Villanelle” records an occasion on which Eliot and his fiancée failed to turn up for tea, deciding instead to go to the registrar’s office to be married.¹¹³

La fonte pare incerta, e le concordanze sembrano meno evidenti rispetto alla tesi precedente. Tuttavia, questa soluzione renderebbe ragione di alcuni elementi testuali altrimenti incomprensibili.¹¹⁴ Anzitutto Eliot e Vivien si sposarono all’ufficio di Stato

prevailed with him to intend to come, but that there was a row at the last moment and that by the time he had got himself ready it was too late».

¹¹⁰ Ivi, p. 47.

¹¹¹ Pound aveva solo sei anni più di Gaudier-Brzeska, e fu lo stesso Gaudier-Brzeska a cercare di persuaderlo, senza successo, che la sua era una paura infondata: «He even tried to persuade me that I was not becoming middle-aged, but any man whose youth has been worth anything, any man who has lived his life at all in the sun, knows that he is entering a quieter realm, a place with a different psychology» (*ibidem*).

¹¹² Si noti poi che Henri Gaudier-Brzeska morì il 5 giugno 1915, e la poesia di Pound apparve su «Poetry» nel dicembre dello stesso anno 1915.

¹¹³ La citazione, riportata in P. Robinson, *Not a Villanelle: Pound’s Psychological Hour*, cit., p. 27, è tratta da *Ezra Pound and Margaret Cravens. A Tragic Friendship, 1910–1912*, edited by O. Pound and R. Spoo, Durham (NC), Duke University Press, 1988, p. 143.

¹¹⁴ Cfr. P. Robinson, *Not a Villanelle: Pound’s Psychological Hour*, cit., pp. 26-28.

Civile di Hampstead il 26 giugno 1915; proprio a questo evento, come suggerisce Peter Robinson nel suo saggio, potrebbero riferirsi i versi 12-18 della *Villanelle*: ‘*Their little cosmos is shaken*’ (v. 12) si riferirebbe alla novità della coppia, la cui assenza è gravemente accusata da Pound (*the air is alive with that fact*, v. 13);¹¹⁵ i genitori di Vivien non erano consenzienti, e ciò spiegherebbe il conflitto espresso nei versi 14-15 (*they are played on by difference forces*); da ultimo, Pound ebbe una notevole influenza sulla scelta di Eliot,¹¹⁶ e sarebbe dunque questo il riferimento dell’esclamazione *Oh, I know well enough* (vv. 16-17).

Nonostante Pound stesso abbia dichiarato di riferirsi agli Eliot, non credo sia da escludere la possibilità che, pur avendo egli preso spunto da una occasione determinata, nella sua *Villanelle* siano comprese e riassunte situazioni diverse, tanto più che l’obiettivo della poesia sembra quello di fissare una emozione o, meglio, una condizione psicologica, piuttosto che di raccontare un episodio.

La genesi del titolo della poesia può offrire un contributo al riguardo. L’espressione *the psychological hour* è tratta da una fiaba di Henry James pubblicata nel 1903, *The Papers*, nella quale si narra del rapporto fra una giovane coppia e un eccentrico scrittore più anziano preoccupato del proprio *status* sociale. L’espressione *psychological hour* ha una accezione diversa rispetto all’utilizzo che ne fa Pound, ma la situazione è la medesima.¹¹⁷ Nel 1918 Pound scrisse a proposito della storia di James:

¹¹⁵ Mi permetto qui di avanzare una interpretazione che non trova riscontro in alcun commento. Alcuni critici ritengono che il verso 12 sia una citazione, senza tuttavia riuscire a indicarne la fonte (cfr. K.K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound’s Personae* (1926), cit., p. 243). Peter Robinson spiega le virgolette del verso 12 come una strategia di Pound «to produce some Laforguian irony, in the manner of Eliot’s early poems» (cfr. P. Robinson, *Not a Villanelle: Pound’s Psychological Hour*, cit., pp. 27-28), e il possessivo *their* in riferimento alla nuova famiglia Eliot; Robinson stesso, però, ritiene problematica questa interpretazione (cfr. *ivi*, pp. 27-28 nt. 21). A mio avviso, invece, proprio come negli altri passi del componimento, le espressioni fra virgolette indicano – semplicemente – un discorso diretto, il ricordo di una voce che fa la sua comparsa nella mente e nelle parole di Pound. In questo caso, dunque, si tratterebbe della voce dell’amico Eliot, il quale si riferisce ai genitori della moglie, gli stessi presenti al verso 15, il cui “piccolo mondo è stato scosso” dal matrimonio della figlia. L’inciso che segue (v. 13) sarebbe quindi un commento di Pound – forse ironico – alle parole di Eliot.

¹¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 27 nt. 19.

¹¹⁷ «“To size the psychological hour” [means], in the words of an older idiom: “to strike while the iron is hot”» (*ivi*, p. 29).

By fantasias I mean sketches in which the people are “real” or convince one of their verity, but where the story is utterly unconvincing, is not intended to convince, is merely a sort of exaggeration of the fitting situation or the situation which ought to result in order to display some type at its apogee.¹¹⁸

Se si legge la *Villanelle* in questa prospettiva, dunque, le due soluzioni relative all’identità degli amici non paiono in contraddizione.¹¹⁹

La due parti in cui il titolo è diviso, piuttosto, sembrano inconciliabili, e a sua volta il termine francese *villanelle*, che indica un componimento poetico di 19 versi composto da cinque terzine e una quartina finale, non corrisponde alla struttura adottata da Pound;¹²⁰ il solo richiamo alla forma della *villanelle* è dato dallo pseudo-ritornello in corsivo (*Beauty is so rare a thing. | So few drink of my fountain*) e dalla ripetizione di alcune formulazioni.¹²¹ Pound, tuttavia, era consapevole dell’operazione che stava compiendo, e ne diede egli stesso la spiegazione:

I wanted the effect of a recurrence of a theme and meant “Villanelle” to mean generally the feel of the villanelle form in a modern subject. [...] I wanted to convey the sense – the “feel” that something critical is happening to someone else at a distance. [...] I have however only succeeded in giving the impression that *I* was disappointed by their absence.¹²²

Il rimando alla forma della *villanelle* è dunque sostanzialmente generico: il fattore sostanziale, per Pound, sta nella ricorsività di una tematica.

¹¹⁸ La citazione dei *Literary Essays* di Pound è qui tratta da P. Robinson, *Not a Villanelle: Pound’s Psychological Hour*, cit., p. 29.

¹¹⁹ Cfr. *ibidem*: «“Villanelle: The Psychological Hour” looks, in this light, to be an attempt to condense real occasions and people from Pound’s London life into a “fitting situation” which, unlike a “fantasia”, dispenses with all but a trace of “story” and would be thus the more convincing».

¹²⁰ Cfr. J. Kane – A.L. French, “Villanelle”, in *The Princeton Handbook of Poetic Terms: Third Edition*, edited by R. Greene and S. Cushman, Princeton, Princeton University Press, 2016, pp. 386-387.

¹²¹ P. Robinson, *Not a Villanelle: Pound’s Psychological Hour*, cit., p. 29: «There are various formal recurrences: the italicized lines beginning “*beauty...*”, the anaphora “I had...”, and “So much”, “so many”; and repeated phrasing: “How do I know? | Oh, I know well enough” or “Two friends... Friends?... less friends”. There is the use of diurnal recurrence as a structural marker: “*Between the night and morning?*”, “The first night? | The second evening?”, “To-morrow at tea-time”, and “Now the third day is here”».

¹²² La lettera di Pound, datata 18 dicembre 1915, è qui citata da C. Froula, *A Guide to Ezra Pound’s Selected Poems*, cit., p. 61.

Ancora, nel 1915, Pound ritorna sul valore del ritornello nella *villanelle*:

The villanelle, even, can at its best achieve the closest intensity, I mean when [...] the refrains are an emotional fact, which the intellect, in the various gyrations of the poem, tries in vain and in vain to escape.¹²³

I ritornelli sono per Pound «an emotional fact», un fatto emozionale che il solo intelletto non può interamente possedere.

Analogamente, per descrivere alcune espressioni anomale presenti nella poesia,¹²⁴ Peter Robinson richiama il concetto di «logopoeia», ossia, secondo la definizione che Pound ne diede nel 1918, «poetry that is akin to nothing but language, which is a dance of the intelligence among words and ideas and modification of ideas and characters».¹²⁵

Dati questi elementi, la traduzione di *Villanelle: the Psychological Hours* parrebbe un'impresa quantomeno coraggiosa: proprio questa, fra quelle da Pound, fu la versione che Sereni aveva più a cuore.

¹²³ La citazione è tratta dalla prefazione che Pound scrisse per il volume *Poetical Works of Lionel Johnson*, London, Elkin Mathews, 1915.

¹²⁴ Cfr. P. Robinson, *Not a Villanelle: Pound's Psychological Hour*, cit., p. 25: «The phrase “wandering busses” locates him between the lyrical impressionism of “wandering” and the modern urbanity of London “busses” which – beyond their appearance to a troubled sensibility – do not wander: they follow routes and timetables. As with “ominous” for “obvious”, there is a “dance of the intellect among words” in the disfunction between “wandering” and “busses”, a disjunction present too in the title’s shift from “Villanelle” to “Psychological Hour” and indicating that the poem is about just such points of change. These unobtrusive instances of logopoeic intelligence locate the poem in a frame of mind more capaciously self-aware than that of its apparent speaker».

¹²⁵ E. Pound, “*Others*”, «The Little Review» V, 11 (March 1918), p. 57. Di seguito l'intero passo: «It is possible, as I have written, or intended to write elsewhere, to divide poetry into three sorts; (1.) melopoeia, to wit, poetry which moves by its music, whether it be a music in the words or an aptitude for, or suggestion of, accompanying music; (2.) imagism, or poetry wherein the feelings of painting and sculpture are predominant (certain men move in phantasmagoria; the images of their gods, whole countrysides, stretches of hill land and forest, travel with them); and there is, thirdly, logopoeia or poetry that is akin to nothing but language, which is a dance of the intelligence among words and ideas and modification of ideas and characters».

L'8 gennaio del 1956, pochi giorni dopo la pubblicazione dell'*Iconografia italiana di Ezra Pound*, Sereni rispose così a una lettera di Alessandro Parronchi.¹²⁶

Grazie anche per quello che mi dici del Pound. Il maggior amore l'ho messo nella *Villanella*, forse la meno riuscita: c'era un po' del mio stato d'animo di un buon soggiorno parigino ai primi d'ottobre.¹²⁷

Che non si trattasse di un'opinione passeggera, o di una *excusatio* per timore del giudizio di Parronchi, lo dimostra una lettera inedita che Sereni inviò a Scheiwiller alcuni mesi più tardi, l'1 settembre del 1956. L'editore, infatti, aveva richiesto a Sereni l'autorizzazione per ristampare le traduzioni poundiane in un volume che poi non fu realizzato;¹²⁸ Sereni acconsentì, e colse l'occasione per ribadire la propria preferenza per la *Villanella*, oltre che per chiedere un parere riguardo alla traduzione del verso 30:

¹²⁶ La lettera di Parronchi, datata 4 gennaio 1956, si apre con un ringraziamento significativo: «Caro Vittorio, grazie della *Iconografia di Pound*, dove finalmente scopro – per merito soprattutto delle tue traduzioni – un Pound intellegibile e affascinante» (*Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, cit., p. 278).

¹²⁷ Ivi, pp. 278-279. Il viaggio a Parigi «venne compiuto per un incarico aziendale» (ivi, p. 279 nt. 1).

¹²⁸ Il 28 luglio 1956 Sereni scrisse a Scheiwiller: «Mi chiede Emilio Mariano, per la ristampa dell'*Orfeo* da lui a suo tempo curato con Errante, se non ha nulla in contrario a lasciar riprodurre talune mie traduzioni da Pound, di quelle da lei pubblicate nella nota occasione. Penso di no, ma gradirei una sua conferma». La risposta di Scheiwiller arrivò presto, il 31 luglio: «Emilio Mariano mi aveva scritto. È una brava persona ma io personalmente non ho una grandissima stima della scelta di *Orfeo* e soprattutto dei traduttori (oves et boves). Per questo avevo nicchiato, adducendo il motivo che quelle sue versioni poundiane erano troppo note: su "Stagione", "Iconografia", "Strenna", "Antologia poundiana" e ancora in predicato per le Poesie scelte, versioni di poeti italiani. Ma io non c'entro: e decida lei. Se lei lo desidera, ogni mio permesso. Il permesso lo devo chiedere io a lei, per la ristampa delle sue versioni poundiane in Poesie scelte. Versioni di poeti italiani. Nella collana dei Tre Cantos Lirici tedeschi ecc. Inglese a fronte. Se riesco a fare un po' di soldi, lo pubblico per Natale». Il volume di traduzioni scelte non fu mai stampato, mentre riguardo all'*Orfeo* di Mariano l'1 settembre Sereni scrisse a Scheiwiller: «Avevo chiesto quell'autorizzazione per Mariano, che fu mio compagno universitario e non precisamente compagno di fedi poetiche; ma appunto per entrambe le ragioni sono incline a dire di sì, pur rendendomi conto delle ottime ragioni che fanno lei molto perplesso». Nonostante il consenso, le traduzioni sereniane da Pound non comparvero nell'edizione: Emilio Mariano e Vincenzo Errante pubblicarono con Sansoni, fra il 1949 e il 1953, quattro edizioni dell'antologia *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*; nel 1963 apparve la quinta edizione, ma di Sereni è presente solo una traduzione da Williams (*Dedica per un pezzo di terra*, pp. 1674-1675).

In quanto all'autorizzazione che chiede per sé non occorre nemmeno che me la chieda. Vorrei solo pregarla di far controllare da chi la sa più lunga l'esattezza della mia interpretazione del "Momento Psicologico" o Villanella, specie nel punto che dice

Per poco la gioventù scorderebbe

sul quale sono tuttora assai perplesso. E ci tengo, perché di tutte le poesie di Pound da me tradotte, anche se non è la migliore o la meglio riuscita, è questa la poesia a me più cara e più "mia". Se ci sarà da cambiare lo farò molto volentieri.

A quasi un anno dalla pubblicazione, dunque, Sereni è disposto a rivedere la traduzione della poesia a lui «più cara» ma, se non la «meno riuscita» come aveva confessato a Parronchi, nemmeno la «meglio riuscita».

È bene ricordare, tra l'altro, che alla fine di settembre del 1955 Sereni aveva quasi abbandonato il progetto di Scheiwiller, e nonostante ciò l'editore gli chiese nuovamente «di tentare la traduzione di una breve poesia di Pound». ¹²⁹ Come si è visto, lo scambio epistolare fra i due rimase sospeso alla remota possibilità che uno «spiraglio» potesse offrire a Sereni lo spunto per tentare una traduzione. ¹³⁰ Se a questi dati e alle dichiarazioni d'affetto verso la *Villanella* si aggiunge quanto emerge nella succitata lettera a Parronchi, nella quale Sereni afferma che la *Villanella* risente del suo «stato d'animo di un buon soggiorno parigino ai primi d'ottobre», è possibile ipotizzare che Sereni partì per Parigi con l'edizione dei *Selected Poems* inviatagli da Scheiwiller, e che lì, alla lettura della *Villanella*, lo «spiraglio» si dischiuse.

Ciò darebbe ragione anche della scelta di una poesia tanto lunga rispetto alle altre tradotte e alla richiesta di «una poesia breve» Scheiwiller.

In ogni caso, Sereni non dettagliò le ragioni del suo «amore» per la *Villanella*, e neanche gli elementi per i quali egli la considerava la più "sua" fra le traduzioni poundiane. Probabilmente percepì una affinità fra quanto descritto da Pound e l'esperienza propria; la condizione che Pound descrive, per esempio, nella prima strofa

¹²⁹ Cfr. le lettere di Sereni del 17 e 25 settembre 1955 e quella di Scheiwiller del 27 settembre riportate nel precedente capitolo.

¹³⁰ L'espressione è tratta dalla già citata lettera di Sereni del 25 settembre 1955: «Caro Scheiwiller, temo che non ce la farò con Pound, anche perché sarebbe proprio una cosa improvvisata e, tutto sommato, non seria. A meno che una serie di contatti col libro che m'ha mandato non mi apra di colpo lo spiraglio che per ora non vedo».

potrebbe aver fatto breccia nell'animo sereniano. Meno genericamente, è possibile individuare diversi termini e tematiche presenti nella *Villanella* che furono molto cari a Sereni.¹³¹

Già al primo verso, il sostantivo *event* destò senz'altro l'attenzione di un poeta la cui formazione fenomenologica plasmò non solo la sua *forma mentis*, ma anche la sua scrittura.¹³² Basti qui il rimando alla seconda strofa della poesia *Terrazza* (vv. 7-10), uno dei passi più celebri dell'intera raccolta *Frontiera*:

Siamo tutti sospesi
a un tacito evento questa sera
entro quel raggio di torpediniera
che ci scruta poi gira se ne va.

Analogamente il tema della bellezza, protagonista del ritornello della *Villanella* (*Beauty is so rare a thing*), non poteva che interessare l'allievo di Antonio Banfi, come si è già ricordato nel commento di *Studio d'estetica*.¹³³

Più d'ogni altra, però, credo la tematica che maggiormente toccò Sereni sia stata quella dell'amicizia, che la *Villanelle* affronta con profonda intensità emotiva: «Two friends:

¹³¹ Una indagine tematica, che qui trova conferma nella lettura delle sue poesie, sembrerebbe svilita da Sereni nella celebre prosa *Autoritratto*, del 1978: «Se poi qualcuno mi interroga sull'origine e sul senso generale, o peggio ancora sul fine delle mie tematiche privilegiate, il mio imbarazzo si aggrava ulteriormente [...]. La verità è che non posseggo tematiche privilegiate; oppure, se le posseggo, non me ne rendo conto. [...] Posto che di tematiche e di temi si possa in qualche modo parlare, la cosa ha per me un senso concreto solo se riferito a una singola poesia, ma avvertendo senz'altro che non in vista di quella tematica o di quel tema la poesia ha preso le mosse» (V. Sereni, *Gli immediati dintorni*, cit., p. 130).

¹³² Cfr. F. D'Alessandro, *Sulla formazione intellettuale di Vittorio Sereni*, «Aevum» 73 (1999), pp. 891-912. La categoria dell'*evento*, poi, rimanda anche alla poetica montaliana, con una valenza derivata però dal contingentismo di Émile Boutroux. Negli *Ossi di seppia* si trovano, per esempio, *gli eventi del minuto* (*Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*, v. 14), *un evento impossibile* (*Dissipa tu se lo vuoi*, v. 10), *un procelloso evento* (*Fine dell'infanzia*, v. 94) e *gli inafferrati eventi* (*Scirocco*, v. 11).

¹³³ Si rimanda qui alla prima sezione della poesia *A un compagno d'infanzia*, composta a cavallo fra gli anni '50 e '60 e pubblicata ne *Gli strumenti umani*. In questa poesia il tema della bellezza è introdotto attraverso la voce del *compagno d'infanzia*, il quale provoca la riflessione del poeta con la seguente espressione: «“Ma tu hai la bellezza...”» (v. 7).

a breath of the forest... | Friends? Are people less friends | because one has just, at last, found them? | Twice they promised to come» (vv. 23-26).

I numerosi riferimenti all'amicizia che si attestano ne *Gli strumenti umani*, infatti, documentano quanto Sereni fosse, in quel frangente della sua vita, sensibile al riguardo.¹³⁴ Nella poesia *Anni dopo*, per esempio, si assiste alla tradizionale personificazione di *amore*, alla quale è però legata, inattesa, appunto *amicizia*.¹³⁵ Il titolo di due celebri poesie tratte entrambe dalla sezione centrale della raccolta, poi, è eloquente al riguardo: *Il grande amico* e *Gli amici*.¹³⁶ A proposito di quest'ultima poesia, nel 1960 Sereni scrisse la prosa *Sul rovescio d'un foglio*; si riportano di seguito alcuni stralci, dai quali emerge con più precisione quale fosse il valore che il poeta attribuiva all'amicizia e alle proprie poesie che trattano questo argomento:¹³⁷

[...] debbo dire che sono contento d'aver scritto *Gli amici*, indipendentemente da ogni risultato e valutazione. Le persone chiamate per nome in quei versi, col loro nome vero, sono vive e reali. Spero che non si sentiranno ridotte a pretesto letterario. A me pareva di avere un debito verso di loro, verso un luogo, verso una inclinazione ancora viva e fertile; e dunque, in definitiva, verso me stesso. [...] Ecco, volendo dire qualcosa di più, esprimere un desiderio, questo sarebbe che non si senta solo un elogio dell'amicizia o un turbato amore per un luogo. E nemmeno un lamento contro la crescente meccanizzazione di usi e costumi né un rimpianto di forme più semplici [...]. Ma che ci si legga piuttosto un corrucio, uno smarrimento rispetto alle cose che cambiano e si confondono senza che si riesca a trovare il bandolo del mutamento e della commistione; e, per contrappeso – miracoloso o no – l'intervento degli amici, il senso che l'amicizia ancora riesce a dare, come rimedio, l'ordine che a suo modo riesce ancora a mettere nella confusione e nell'incomunicabilità, lo strumento valido di distinzione e di giudizio sulle cose che essa riesce ancora a proporre.

¹³⁴ L'argomento è presente fin nelle prime poesie, come attesta la poesia che chiude la raccolta *Frontiera*: «Ecco le voci cadono e gli amici | sono così distanti | che un grido è meno | che un murmure a chiamarli» (vv. 1-4). Tuttavia la frequenza con cui l'argomento viene trattato ne *Gli Strumenti umani* non si riscontra in altri momenti poetici.

¹³⁵ La poesia *Anni dopo* fa parte della prima sezione della raccolta, *Uno sguardo di rimando*, e fu composta fra il 1956 e il 1958. Cfr. vv. 3-4: «Ritornati all'aperto | amore m'è accanto e amicizia»; e ancora, il distico finale (vv. 11-12): «Dunque ti prego non voltarti amore | e tu resta e difendici amicizia». Si noti come anche la posizione all'interno del verso leghi i due elementi: incorniciano il quarto verso e sono posti in chiusura dei versi finali.

¹³⁶ La poesia *Il grande amico* fu scritta fra il 1956 e il 1958: «Un grande amico che sorga alto su me | e tutto porti me nella sua luce, | che largo rida ove io sorrida appena | e forte ami ove io accenni a invaghirmi...» (vv. 1-4). Al 1960 risale invece *Gli amici*.

¹³⁷ La prosa, apparsa ne *Gli immediati dintorni* del 1962, è qui citata da in V. Sereni, *Poesie e prose*, cit., pp. 616-617.

La poesia di Sereni non vuole esprimere solo un «elogio dell'amicizia», dunque, ma uno «smarrimento» di fronte al quale l'amicizia sembra poter ancora proporre un «rimedio».

Proprio lo «smarrimento rispetto alle cose che cambiano», a cui fa cenno Sereni nel passo citato, permette di soffermarsi su un ultimo tema presente nella *Villanelle*; oltre all'*evento*, alla bellezza e all'amicizia, infatti, anche quello della giovinezza fu un argomento caro a Sereni.

Quando Pound compose la *Villanelle*, aveva circa trent'anni; la percezione della fine della giovinezza, come già si è visto, aveva in lui alcuni tratti maniacali: l'espressione *With middle-ageing care* (v. 3) rivela questo suo timore. Sereni aveva già più di quarant'anni, quando tradusse Pound; tuttavia è proprio nelle poesie pubblicate in *Frontiera* alla soglia dei trent'anni che esprime, come Pound, i propri timori riguardo al passare della giovinezza.¹³⁸ Se si sfoglia la prima sezione della raccolta, *Concerto in giardino*, si incontrano espressioni quali *giovinezza vaga e sconvolta* (*Maschere del '36*, v. 4 – il verso finale) e *la giovinezza che non trova scampo* (*Compleanno*, v. 22 – ancora il verso finale); la poesia conclusiva della sezione, poi, è intitolata proprio *Alla giovinezza*, e un passo di quella che la precede, *Piazza*, recita (vv. 5-6):

io non so, giovinezza, sopportare
il tuo sguardo d'addio.

Un'ultima considerazione, prima di affrontare l'analisi della traduzione sereniana, è degna di nota. Come ricorda Peter Robinson all'inizio del suo saggio, Pound «experienced disturbing collapses of creative situation».¹³⁹ Almeno quattro, secondo le principali biografie, furono i suoi momenti di difficoltà creativa: il primo capitò quando era professore di Romance Languages in Indiana, al Wabash College (1906-

¹³⁸ Ancora, non si intende che solo in *Frontiera* il tema della giovinezza è affrontato, quanto invece evidenziare questa raccolta una significativa frequenza. Proprio al 1954, per esempio, risale il celebre epigramma che Franco Fortini inviò a Sereni, e che quest'ultimo incastonò nel poemetto *Un posto di vacanza* (vv. 13-15): «Sereni esile mito | filo di fedeltà non sempre giovinezza è verità». Del 1955, poi, è la poesia *Mille Miglia*, da *Gli strumenti umani*, che si conclude così: «Ma nulla senza amore è l'aria pura | l'amore è nulla senza la gioventù» (vv. 16-17).

¹³⁹ P. Robinson, *Not a Villanelle: Pound's Psychological Hour*, cit., p. 22.

1908), e gli ultimi due furono durante il biennio italiano post-fascista (1943-45) e la lunga reclusione all'ospedale St. Elizabeth di Washington (1945-58);¹⁴⁰ secondo Robinson, la *Villanella* «is another poem prompted by a collapse of creative situation, that produced by the first year of war in 1914-15, and shaped by isolate and uncertain reflections upon the poet's relations to the lives and works of artists who were then his colleagues».¹⁴¹

Tali riflessioni sono documentate, dal punto di vista testuale, dai continui rimandi, più o meno espliciti, agli amici poeti: si è già parlato di T.S. Eliot, la cui poesia *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, che Pound amava, ha secondo alcuni critici «qualcosa in comune» con la *Villanella*;¹⁴² il verso 27 («*Between the night and morning?*») è una citazione tratta dalla poesia *The people* di W.B. Yeats, considerato da Pound il solo poeta inglese vivente degno di stima;¹⁴³ alcune caratteristiche formali, infine, rimandano al romanzo *A Portrait of the Artist as a Young Man* di James Joyce.¹⁴⁴

Pound superò dunque la momentanea “crisi creativa” anche grazie al confronto con colleghi e amici poeti; la sua ricerca espressiva, così, poté crescere e sviluppare nuove caratteristiche.

Benché la condizione di Sereni fosse sotto ogni profilo diversa da quella di Pound, le “crisi” del poeta americano richiamano i «lungi periodi non di astinenza, ma di impotenza vera e propria»¹⁴⁵ che Sereni accusò lungo la propria carriera, e in

¹⁴⁰ Cfr. *ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Cfr. C. Froula, *A Guide to Ezra Pound's Selected Poems*, cit., p. 61.

¹⁴³ I primi versi della poesia di Yeats recitano: «“What have I earned for all that work”, I said, | “For all that I have done at my own charge? | The daily spite of this unmannerly town, | Where who has served the most is most defamed, | The reputation of his lifetime lost | Between the night and morning. I might have lived, | And you know well how great the longing has been» (vv. 1-7). Oltre alla citazione, si riscontra il medesimo senso di delusione manifestato nella *Villanella*, e il tormento per la propria reputazione. La poesia *The People* di Yeats fu pubblicata due mesi dopo la *Villanella* di Pound: come si sa, il dialogo e gli scambi fra i due erano vivaci e regolari.

¹⁴⁴ Il romanzo di Joyce fu pubblicato a puntate da Pound sulla rivista «The Egoist» fra il 1914 e il 1915. Nel quinto capitolo il protagonista Stephen Daedalus, ispirato da un sogno, compone una vera e propria villanella: «Villanelle of the Temptress». Inoltre, secondo Robinson, Pound potrebbe aver preso spunto dal romanzo di Joyce per la combinazione fra corsivo e tondo, lo stile contrastivo e la sequenza di domande brevi: *How do I know?*, v. 16; *Friends?*, v. 24; *The first night?* | *The second evening?*, vv. 35-36 (cfr. P. Robinson, *Not a Villanelle: Pound's Psychological Hour*, cit., pp. 30-31).

¹⁴⁵ V. Sereni, *Autoritratto* [1978], in *Gli immediati dintorni*, cit., p. 128.

particolare i quasi vent'anni di "silenzio" che separarono il *Diario d'Algeria* da *Gli strumenti umani*,¹⁴⁶ oltre alle sollecitazioni ricevute da parte di tanti colleghi e amici, anche per Sereni l'incontro con voci nuove si rivelò proficuo sia per il superamento della crisi, sia per lo sviluppo del proprio *usus scribendi*. Un esempio di ciò fu per lui appunto il lavoro traduttivo, che, come scrisse nella premessa del *Musicante di Saint-Merry*, «esenta dallo sgomento della famigerata pagina bianca».¹⁴⁷

Fin dal titolo, la traduzione sereniana *Villanella: il momento psicologico* fornisce elementi d'analisi degni di nota.

Il più evidente, sul quale anche l'apparato critico fornisce materiale, è la trasformazione del sostantivo *ora*, variante attestata nel manoscritto, con *momento*. Si trattò di una scelta maturata durante la correzione delle bozze, dunque poco tempo prima della stampa, e forse legata in qualche modo alla correzione, anche in quel caso nelle bozze finali, di *Impressioni di François Marie-Arouet* con *Momenti di François Marie-Arouet*.¹⁴⁸

Anche il primo termine del titolo, la cui traduzione pare ovvia, merita invece attenzione. Come detto, Pound intitola il componimento *Villanelle*, benché esso rimandi solo vagamente a tale genere. Il termine francese *villanelle*, infatti, indica una precisa forma poetica che si diffuse in Francia dall'inizio del XVII secolo, formata da cinque terzine e una quartina finale, con due ritornelli e due rime ripetute; inoltre il primo e il terzo verso della prima terzina sono alternativamente ripetuti con regolarità

¹⁴⁶ Riguardo al verso 9 (*So many hours wasted!*), che Sereni traduce con *o molte mie ore sciupate!*, Peter Robinson commenta: «This inevitably calls to mind the many occasions where Sereni discusses his inability to write – “Quel film di Billy Wilder” (1951) about “The Lost Weekend”, “Silenzio creativo” (1962), and “Autoritratto” (1978) from *Gli immediati dintorni*, for instance. It also recalls the frustrated interior atmosphere of “Le ceneri” from 1958 [...]. Most directly, it evokes the lament over lost youth in “Mille Miglia”» (P. Robinson, *Translation and Self-Accusation: Vittorio Sereni's "momento psicologico": translating Ezra Pound*, «Agenda» 41.3-4 (2005), p. 128).

¹⁴⁷ V. Sereni, *Premessa*, in *Il Musicante di Saint-Merry*, cit., p. VIII. Cfr. anche V. Sereni, *Autoritratto* [1978], cit., p. 128: «Non ho ancora imparato, alla mia età, un vero e proprio lavoro a tavolino, e dispero di impararlo. [...] Per fare lavoro a tavolino o, se si preferisce, per fare laboratorio mi occorre una mediazione. Allora sì che mi riesce e ci provo gusto. La mediazione può essere data dal testo di uno straniero che io sia tentato di tradurre o anche, persino, che mi sia stato chiesto di tradurre».

¹⁴⁸ Al riguardo si rimanda alla precedente analisi e al rispettivo apparato critico.

fino alla strofa finale. Dalla fine del XIX secolo, poi, la forma poetica a 19 versi della *villanelle* francese fu adottata anche dalla tradizione lirica inglese e americana.¹⁴⁹

Il francese *villanelle*, a sua volta, deriva dall'italiano *villanella*, che indica però una forma musicale popolare che si diffuse a Napoli alla fine del XV secolo. La forma della *villanella* italiana, inizialmente costituita da distici in rima baciata, è completamente diversa da quella francese: da principio, infatti, ciò che la *villanelle* riprese fu solo lo “spirito” della canzone napoletana, non la sua struttura.¹⁵⁰

La lingua inglese ha accolto entrambi i vocaboli, che si considerano dunque prestiti: *villanelle* indica la forma poetica francese, e *villanella* la canzone popolare italiana. Nella lingua italiana, invece, non è attestato il prestito del francese *villanelle*, il quale è dunque ad oggi un vocabolo straniero.

Sereni traduce *villanella*: anziché adottare il francese *villanelle*, egli “italianizza” quindi, per così dire, il francesismo inglese *villanelle*.¹⁵¹

Come si è visto, Sereni giudicò la sua *Villanella* la meno riuscita fra le sue versioni da Pound: fin dalla prima strofa, infatti, sotto ogni profilo stilistico è possibile riconoscere la distanza fra le scelte di Sereni e i modi poundiani. Anche il manoscritto, tra l'altro, testimonia la profonda incertezza del traduttore che, per i primi versi, a più riprese ritornò sulle sue scelte.

Il registro è alto, dato da un lessico che nulla ha a che fare con i composti colloquiali creati da Pound.¹⁵² Per esempio, al primo verso Sereni traduce il participio composto

¹⁴⁹ J. Kane – A.L. French, “Villanelle”, in *The Princeton Handbook of Poetic Terms: Third Edition*, cit., pp. 386-387. Si veda anche il capitolo *Missing Dates* in M. Wood, *Literature and the Taste of Knowledge*, New York, Cambridge University Press, 2005, pp. 128-157.

¹⁵⁰ Cfr. J. Kane – A.L. French, “Villanelle”, in *The Princeton Handbook of Poetic Terms: Third Edition*, cit., p. 386: «French poets [...] began writing lyric poems in the spirit of the *villanella* — a trendy Italian style of song that imitated rustic dance tunes from the oral tradition, although its composers were courtly and literate».

¹⁵¹ Alcuni segni presenti nel manoscritto permettono di ipotizzare che Sereni in un primo momento scelse il francese *villanelle*, ma la *e* finale non è distinguibile al punto da poterla considerare come una variante.

¹⁵² Cfr. P. Robinson, *Not a Villanelle: Pound's Psychological Hour*, cit., pp. 23-24: «Hyphenated compounds often mark a distinctive verbal inventiveness. Here “over-prepared” offers a nonce verb, and “middle-ageing” a newly calibrated epithet, creating a phase between the end of youth and the start of middle age».

over-prepared con il verbo *disposto* (più ricercato del letterale *preparato*) a cui segue, al verso seguente il sintagma nominale *con ... zelo*, che restituisce il senso dell'avverbio *over-* ma con un tono risolutamente letterario. L'espressione *con uno zelo*, poi, sostituisce l'originale *that much* nell'introdurre la subordinata consecutiva, la quale, ancora, è impreziosita dal verbo *riuscì* per il semplice *was*.

Bisogna poi notare, come suggerisce Peter Robinson, che «in “that much was ominous” the expected phrase “was obvious” is hauntingly deflected».¹⁵³ In inglese, infatti, l'espressione “that much is obvious” è molto comune, e significa “questo è ovvio”. Il verso poundiano, dunque, ricalca tale formula modificando “obvious” con “ominous”; il lettore inglese, sovrapponendo le due espressioni, percepisce quindi *that much was ominous* come *questo fu – ovviamente – nefasto*. La traduzione di Sereni perde questa sfumatura.

Anche il terzo verso, che nella poesia di Pound è composto da un solo sintagma nominale (*with middle-ageing care*),¹⁵⁴ è reso più formale, nella parafrasi sereniana, attraverso la specificazione *d'uomo* e l'espressione nominale *mezza età* che traduce l'aggettivo inedito *middle-ageing*. Riguardo al sintagma *sulla mezza età*, anche la scelta della preposizione articolata *sulla*, in luogo della consueta *di*, rende ancor più ricercato il verso di Sereni.

Nella stessa direzione, al quarto verso Sereni affina il verbo frasale *to lay out* (lett. *esporre*) con il costrutto *mettere in mostra*, e l'aggettivo *right* (lett. *giusto*) con *adatti*, scegliendo di lasciare implicito l'avverbio *just* (lett. *solo*).

Infine, ai versi 4 e 5 Pound costruisce due proposizioni strutturalmente uguali separate dal punto fermo: all'anafora (*I had*) seguono il participio di due *phrasal verbs* (*I had laid out* e *I had ... turned down*) e il complemento oggetto “librario” (*the right books* e *the pages*); la sola *variatio* riguarda la posizione dell'avverbio (*just* e *almost*). Sereni, invece, evita un parallelismo tanto evidente e trasforma la seconda delle due proposizioni in una subordinata implicita: il punto fermo è eliminato e il *past perfect* originale (*I had turned down*) diventa un gerundio a cui si lega la particella pronominale enclitica *-ne* (*piegandone*).

¹⁵³ Ivi, p. 24.

¹⁵⁴ Cfr. *ibidem*: «The word “care” here oscillates between loving attention and weaving worry; it is nudged in the direction of the second sense by an internal rhyme with ‘over-prepared’».

Se si osserva l'apparato critico è possibile notare come la maggior parte di correzioni che Sereni apportò al manoscritto sono riconducibili alla volontà di alzare il registro del dettato: *avevo preparato* divenne *avevo disposto* (*I had prepared*); *con molta cura, da uomo di mezza età* fu sostituito da *con cura d'uomo sulla mezza età* (*with middle-ageing care*); i due versi finali, inizialmente separati (... *i libri adatti. Avevo quasi*) furono poi legati tramite subordinazione.

Non sono solo le scelte lessicali di Sereni, in questa prima strofa, ad innalzare il registro poetico; il ritmo infatti, a differenza del testo originale, è molto regolare e segue lunghezze tradizionali. Il primo e l'ultimo verso della strofa sono entrambi novenari dal ritmo anapestico (vv. 1 e 5), mentre i tre versi centrali sono endecasillabi: i primi due *a minore* (vv. 3-4), il terzo *a maggiore* (v. 5).

Con i versi che formano lo pseudo-ritornello, osserva Robinson, «the “middle-ageing care” is associated with a style of verse writing».¹⁵⁵ Il distico, infatti, è caratterizzato da un lessico tipicamente lirico, e da un ritmo che richiama le cadenze tradizionali.¹⁵⁶ Nonostante ciò, l'intervento di Sereni coinvolge anche la sfera lessicale, per quanto lievemente: *fountain* è tradotto con *fonte*, sinonimo più delicato di *fontana*, e la preposizione *alla*, che introduce il sintagma, si combina meglio a *fonte* rispetto alla più comune *dalla*.

Bisogna notare che Sereni traduce letteralmente il solo vocabolo colloquiale adottato da Pound, *cosa* (v. 6); tuttavia, esso è affinato grazie a due accorgimenti stilistici. Innanzitutto, a differenza di Pound, Sereni non gli concede la posizione finale, occupata dal sostantivo *bellezza* che rimane così, come nell'originale, in evidenza. In secondo luogo, con gli altri due bisillabi che compongono il sintagma, viene a formarsi una raffinata combinazione sia vocalica (*così rara cosa*) che consonantica (*così rara cosa*): l'avverbio *così* e il sostantivo *cosa* divergono solo per la vocale finale e per l'accento, e l'aggettivo *rara* unisce i due termini compiendone il movimento speculare.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Prosegue Robinson: «This [style] is largely achieved by the repeated “so” and by the period diction: “Beauty”, “rare”, “few”, “fountain”. Yet Pound’s poem does not suffer from the inclusion of these lines as if they were lapses by a clumsy performer with an incorrigible taste for dated idiom. The lines don’t rhyme. They deploy a fundamentally trochaic cadence, spurred on by the intonation pattern of “pages”, followed by a basically iambic one, but with an equivocal first foot» (*ibidem*).

Più dei leggeri interventi lessicali, però, ciò che innalza il tono della versione sereniana, rispetto a quella inaspettatamente già lirica di Pound, sono le inversioni sintattiche. Al primo verso del ritornello (v. 6) il soggetto è scalato dalla prima all'ultima posizione (*la bellezza*), lasciando lo spazio in apertura alla parte nominale del predicato (*Così rara cosa*); in quello seguente (v. 7) è il sintagma preposizionale ad essere anticipato all'inizio (*Alla mia fonte*). Si noti dall'apparato critico che nel manoscritto la prima versione ricalcava il verso poundiano: in prima posizione, infatti, si attesta il sintagma *In così pochi*.

Il registro non cambia nella seconda strofa. Pound prosegue la serie avverbiale dei *so* presenti nel ritornello (vv. 6-7) per introdurre una doppia esclamazione (vv. 8-9). Sereni ricalca solo il suono dell'avverbio, trasformandolo però in una interiezione (*O... | o...*) che carica di pathos il passaggio;¹⁵⁷ all'ottavo verso, poi, il sostantivo *rimpianto* è preceduto dall'aggettivo letterario *vacuo*, e al verso seguente Sereni adotta l'elegante aggettivo *sciupate* per il più comune *wasted*.

Se al verso 8 Sereni omette un aggettivo (*much*), al verso seguente aggiunge il possessivo *mie*; questa inserzione non solo enfatizza l'identificazione del traduttore con la voce autoriale, come ha giustamente osservato Robinson,¹⁵⁸ ma risulta necessaria al fine di proseguire il ritmo anapestico del verso precedente. Sereni, attraverso queste due modifiche aggettivali, ottiene infatti un senario e un novenario anapestici (vv. 8-9), ai quali segue un altro novenario (v. 10) il cui ritmo anapestico è prolungato, grazie all'*enjambement* (*ora guardo | la pioggia*), fino al verso seguente (v. 11); la caduta della virgola alla fine del decimo verso è resa possibile dall'inversione, come nel ritornello, dell'ordine sintagmatico.

A chiusura della strofa, infine, si trova ancora un aggettivo letterario: *raminghi*.

La terza strofa della prima sezione (vv. 12-20) si apre ancora all'insegna delle anastrofi. Nella versione sereniana, al verso 12, il predicativo *shaken* è anticipato in

¹⁵⁷ Robinson sostiene che, nella versione di Sereni, «Pound's exclamation has become an invocation» (P. Robinson, *Translation and Self-Accusation: Vittorio Sereni's "momento psicologico": translating Ezra Pound*, cit., p. 128). Più che un'invocazione, quella di Sereni sembra una esclamazione d'altri tempi.

¹⁵⁸ Cfr. *ibidem*.

prima posizione (*Scosso*), mentre il soggetto (*il loro piccolo mondo*) chiude il verso; analogamente, al verso seguente è riproposta la serie predicativo-copula-soggetto (*viva è l'aria*), a sua volta anticipata dal sintagma preposizionale *dell'accaduto*. Sereni nobilita, con questa traduzione, l'espressione poundiana *with that fact*: il sostantivo deverbale *accaduto*, introdotto dalla preposizione *del*, eleva infatti l'inglese *fact* includendo il significato dell'aggettivo *that*.

Il periodo successivo (vv. 14-15) appare più complesso, e Sereni ricompone liberamente le parti che lo compongono. Il verso *In their parts of the city* (lett. *dalle loro parti della città*) viene interpretato con *nei loro quartieri*, e posticipato all'inizio del verso seguente. Peter Robinson nota che il termine *parts* «implies that the pressure of the different social strata in London conflict in them: "they are played on by different forces"». ¹⁵⁹ La scelta di Sereni (*nei loro quartieri*) sembra dunque tralasciare questo aspetto; al contrario, tale accento viene restituito grazie alla traduzione del sintagma finale *by different forces*, e in particolare della preposizione *by*: Sereni infatti, oltre ad anticipare il sintagma all'inizio del periodo, lo introduce con la locuzione preposizionale *In preda a*, che restituisce efficacemente il conflitto manifestato non solo dal sostantivo poundiano *parts*, ma anche dal verbo frasale *they are played on* (lett. *sono condizionati*). Quest'ultimo verbo è tradotto *son mossi* da Sereni probabilmente per ragioni ritmiche: oltre a formare, ancora, un novenario anapestico, esso richiama per consonanza la parola finale del verso precedente (*diverse ... son mossi*).

Seguono i quattro versi (vv. 16-19) che Pound aggiunse in occasione della pubblicazione della raccolta *Lustra* (1916).

La traduzione sereniana della domanda iniziale *How do I know?* (v. 16) provoca un lieve abbassamento del registro: al letterale, e più elegante, *Come lo so?*, Sereni preferisce l'espressione *Come faccio a saperlo?*. Già al verso seguente, però, tale direzione è abbandonata, con l'anticipazione della locuzione avverbiale *fin troppo* e il verbo *so* a chiusura del verso.

¹⁵⁹ P. Robinson, *Not a Villanelle: Pound's Psychological Hour*, cit., p. 28.

Ancora una volta, forse, la scelta fu dettata da ragioni ritmiche: si vengono così a creare, infatti, due settenari anapestici (vv. 16-17); la traduzione *Come lo so?* avrebbe quindi interrotto l'incalzante ritmo anapestico che, dal novenario precedente (v. 15), prosegue fino a quello che segue (v. 18).

In quest'ultimo verso, grazie a piccoli accorgimenti Sereni riesce a mantenere un tono poetico: la locuzione avverbiale *there is* cade, e il pronome *qualcosa* anticipa il predicato; soprattutto, Sereni traduce l'aggettivo *afoot* (lett. *in atto, in corso*) con l'espressione metaforica, e più personale, *in cammino*.

Gli ultimi due versi della terza strofa (vv. 19-20) parrebbero molto semplici da tradurre: un breve inciso (*As for me*) precede la ripetizione del verso d'apertura dell'intero componimento (*I had over-prepared the event*); ciò rende ancor più interessante analizzare la soluzione di Sereni, che proprio qui si allontana dal testo originale più che in qualunque altro passaggio.

Tale distanza non è solo formale: l'inciso *As for me* non significa infatti, come traduce invece Sereni, *Come per me*, bensì, prosaicamente, *Per quanto mi riguarda*. Il senso che ne emerge è dunque l'opposto, come sottolinea Peter Robinson:

At the heart of the "Villanelle" is a contrast between the older writer, the speaker, and the younger couple who fail to keep their appointments with him. [...] Sereni gives the passage another emphasis. [...] "Come per me" [...] shapes a similarity between the speaker and the younger couple for whom "qualcosa è in cammino". Pound's poem appears to be marking a separation: on the one hand, for them "something" is "afoot"; on the other, "I had over-prepared the event". This contrast also underlines that the older writer and the young couple have different priorities, and adds speculative weight to the question of why they don't come to visit him. Pound's lineation, separating "As for me" in a line on its own helps to mark that contrastive movement.¹⁶⁰

¹⁶⁰ P. Robinson, *Translation and Self-Accusation: Vittorio Sereni's "momento psicologico": translating Ezra Pound*, cit., p. 129.

Pound dunque drammatizza il contrasto fra la voce narrante e la coppia di amici, mentre Sereni, legando l'inciso al verso precedente, crea una similarità fra la condizione dei personaggi.¹⁶¹

Bisogna notare, qui, l'ambiguità della punteggiatura, che portò forse Sereni a intendere diversamente da quanto Pound scrisse;¹⁶² un punto e virgola separa infatti l'inciso, che già la versificazione isola, dalla proposizione alla quale è legato. Tuttavia, il punto e virgola fu inserito da Pound solo nel 1926, con la pubblicazione della raccolta *Personae* (1926): sia la prima apparizione sulla rivista «Poetry» del 1915, sia le edizioni di *Lustra* (1916-17) riportano invece i due punti (*As for me: | I had over-prepared the event*).¹⁶³ Tale versione avrebbe forse reso più accessibili questi versi, anche a Sereni.

Il ventesimo verso ripete il primo, ma Sereni propone una versione differente. La traduzione del primo verso, come detto, non è letterale anche a causa del costrutto poundiano *over-prepared*. Nell'incipit Sereni riesce a restituirne il significato legando il primo verso alla seguente subordinata consecutiva (*Avevo disposto l'evento | con uno zelo che riuscì nefasto*); qui, invece, il primo verso è sì ripetuto (*avevo disposto l'evento*), ma il sintagma che lo precede presenta l'avverbio *troppo* (*con troppo zelo*), consentendo così alla proposizione di rimanere autonoma.

Da ultimo, anche la versificazione presenta una evidente anomalia. A differenza del testo di Pound, l'inciso *Come per me* non è isolato: segue infatti la prima parte del sintagma preposizionale *con troppo | zelo*, diviso su due versi da un forte *enjambement*. L'accento conferito all'avverbio *troppo* risulta molto espressivo, ma lontano dallo stile sia del testo originale sia della traduzione. Forse Sereni preferì

¹⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 130: «Sereni's version of the poem understands "As for me" as "Like for me": "Come per me". [...] The original is focused around the psychology of feeling excluded by the busy activity of the young, while Sereni's clings to a sense that, though the older person may be being stylistically left behind, he's nevertheless just like the young in having "qualcosa... in cammino"».

¹⁶² Cfr. *ibidem*: «I want to emphasize that the sense Sereni translates is a possible construal of Pound's colloquial and eccentrically punctuated lines».

¹⁶³ Sono questi i testimoni sui quali si basa la recente edizione poundiana ricordata da Robinson: «The Library of America edition of Pound's *Poems and Translation* (2003) substitutes a colon for the semi-colon, as if to clear away this ambiguity, emphasizing that "As for me" points forward to the "I" in the next line, and thus underlines the contrast with the couple» (*ivi*, pp. 129-130).

questa soluzione pur di evitare due versi di lunghezze anomale: scomponendoli secondo il dettato poundiano, infatti, si otterrebbe un verso di sole cinque sillabe seguito da uno di tredici.¹⁶⁴

Al secondo ritornello (vv. 21-22) segue un nuovo endecasillabo *a minore* (v. 23) che traduce letteralmente il verso poundiano,¹⁶⁵ con la sola modulazione letteraria data dal sostantivo *murmure* per *breath*.¹⁶⁶

La domanda *Amici?* (v. 24) introduce poi il periodo che Sereni scompone in tre versi, uno in più rispetto al testo originale. La nota all'apparato critico espone le problematiche relative all'avverbio *finalmente* che Sereni isola al verso 25. Ci si limita qui a una considerazione, ancora, di carattere metrico: come nel caso sopra descritto dei versi 20-21, Sereni preferì forse suddividere il periodo in tre versi pur di evitare una lunghezza eccessivamente lunga.

Sereni lascia implicito, al verso 24, il soggetto e la copula iniziali (*Are people*), mantenendo solo la parte nominale *Meno amici*; vengono così anticipati al verso precedente la congiunzione *se*, che conferisce alla domanda un'accezione meno retorica rispetto al *because* di Pound pur senza stravolgerne il tono, e il soggetto della

¹⁶⁴ In tutta la traduzione di Sereni la misura più corta adottata è quella del senario, a eccezione dei versi 25 e 36, entrambi anomali: per quanto riguarda il verso 25 (*finalmente*) si rimanda alla nota dell'apparato critico; per quanto riguarda il verso 36 (*La prima notte?*), come si vedrà, la soluzione è da una parte "obbligata" dal testo originale, dall'altra ammessa dal contesto dialogico. Il verso più lungo, invece, è il 29 (*Al mio spirito berrebbe la bellezza*), il solo dodecasillabo – in corsivo. Tale interpretazione, comunque, non risulta del tutto convincente. Sereni avrebbe potuto, per esempio, evitare l'*enjambement* rimanendo così più fedele allo stile della traduzione e venendo a formare due novenari, il secondo dei quali anapestico (*Come per me; con troppo zelo | avevo disposto l'evento*). Nel manoscritto i due versi in questione sono leggermente compressi sul fondo della facciata; tuttavia nessuna delle edizioni presenta varianti che facciano ipotizzare che si tratti di un refuso.

¹⁶⁵ Nota con acutezza Robinson: «In an earlier poem called "The Plunge" Pound associates "the new" with "New friends, new faces" and opposes them to "walls, streets, stones, | All mire, mist, all fog" with "Grass, and low fields, and hills" [...]. Similarly "In a Station of the Metro" presents a contrast of urban and natural in the move over the line end from "crowd" to "Petals" [...]. So too in "Villanelle" Pound connects the reviving idea of new literary friends with a natural vitality: "Two friends: a breath in the forest..."» (P. Robinson, *Not a Villanelle: Pound's Psychological Hour*, cit., pp. 31-32).

¹⁶⁶ Il sostantivo *murmure* era già stato adottato da Sereni, nelle prime due raccolte, nelle poesie *Ecco le voci cadono* (v. 4), *Diario bolognese* (v. 2) e, soprattutto, nella già citata *Terrazza*, nella quale compare il binomio *murmure-evento* proprio come nella traduzione della *Villanella*. Si veda poi la ricorrenza del sostantivo *murmure* nella raccolta *Le occasioni* di Montale del 1939 (*Sotto la pioggia*, v. 1; *Barche sulla Marna*, v. 6; *Notizie dall'Amiata*, I, v. 2).

subordinata *uno*. Lo pseudo-emistichio *Meno amici se uno* forma così un settenario anapestico, e lo stesso ritmo prosegue al breve verso seguente e al novenario che conclude il periodo (v. 26). Qui Sereni sceglie l'intransitivo pronominale *imbattersi* (*s'è imbattuto*), che regge il sintagma preposizionale *in essi* e crea una cadenza assonante (*uno ... imbattuto*, vv. 24-26) che ben si adatta al regolare andamento anapestico dell'intero periodo.¹⁶⁷

L'endecasillabo che segue (v. 27) traduce fedelmente il testo originale; solo, l'inversione fra il verbo e il complemento di tempo (*promisero due volte*) evita l'anafora dell'aggettivo *Due*, e rende meno immediato il parallelismo che Pound instaura fra i due amici e le loro promesse (*Two friends ... Twice they promised*, vv. 24-26).

Nella versione sereniana, poi, la citazione da W.B. Yeats (*Between the night and the morning?*) è tradotta alla lettera (v. 28);¹⁶⁸ la scelta del sostantivo maschile *mattino* è coerente con lo stile complessivo della traduzione tanto a livello lessicale, rispetto al più popolare *mattina*, quanto ritmico, venendo così a formare, grazie all'articolo *il*, un nuovo settenario anapestico.

Nei tre versi conclusivi della prima sezione, il dettato poundiano si fa più elevato, e Sereni enfatizza tale tendenza anzitutto attraverso una serie di inversioni sintattiche.¹⁶⁹ Al verso 29 il soggetto è posposto al predicato, con il quale forma un settenario allitterante (*berrebbe la bellezza*); nel sintagma iniziale, introdotto dalla fine preposizione *Al*, Sereni traduce *mind* con *spirito*, un sostantivo che, come osserva Robinson, rispecchia il tono letterario adottato da Pound:

The literariness of these choices aptly imitates that of Pound's lines: "spirito" has far more associations than "mente", covering a range of implication from the religious

¹⁶⁷ Cfr. P. Robinson, *Not a Villanelle: Pound's Psychological Hour*, cit., p. 32: «The touching note in "just, at last, found them", rather than "met them", suggests that the speaker imagined this couple were particularly valued as the sorts of colleagues and companions he had long needed».

¹⁶⁸ Si rimanda all'apparato critico per quanto riguarda la presenza del punto di domanda.

¹⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 34: «The three lines following the citation seem [...] to explain that he had hoped the younger people, both still in their twenties, would learn from him, would "drink of my mind". This is to take "Beauty" as paralleled by "Youth"».

“anima” to “arguzia” and “umorismo”. It also has a pedigree in classic Italian love poetry.¹⁷⁰

Le inversioni sereniane rimodellano poi il parallelismo istituito da Pound fra *Beauty* e *Youth*: se nel testo originale i due sostantivi aprono i versi, nella traduzione essi si trovano al termine del primo e del terzo verso, e al centro del secondo.¹⁷¹ Al verso 30, infatti, il sintagma *la giovinezza* è anticipato dalla locuzione *per poco*, e nel doppio senario finale si trova in ultima posizione.

In quest’ultimo verso (v. 31) si noti anche l’ulteriore inversione fra la *copula* e l’aggettivo deverbale *andata*, a formare un costrutto poco colloquiale (*andata è da me*).

La seconda sezione della poesia (vv. 32-39)¹⁷² si apre con l’imperativo *Di’*, meno energico rispetto all’originale *Speak up!*.¹⁷³ Sereni tralascia l’avverbio *so*, che Pound ripete invece con insistenza, e mantiene solo *goffamente*, che suggerisce un’immagine parzialmente diversa da *stiffly* (lett. *rigidamente*).

I versi seguenti sono segnati da inversioni e preziosismi, come il sostantivo *libri* che precisa l’originale *works* (v. 33) e la forma avverbiale *chiaro* (v. 34), che contribuiscono a formare un novenario e un senario dal ritmo ancora anapestico.

La seconda terzina prosegue con il medesimo ritmo, e la modulazione colloquiale poundiana (*Did you talk like a fool*, lett. *Hai parlato come un cretino*) è ingentilita da Sereni con l’espressione *Hai detto sciocchezze* (v. 35).¹⁷⁴

¹⁷⁰ P. Robinson, *Translation and Self-Accusation: Vittorio Sereni’s “momento psicologico”: translating Ezra Pound*, cit., pp. 128-129.

¹⁷¹ Cfr. ivi, p. 128. Robinson sottolinea però anche una differenza sostanziale: «However, with such choices as “spirito” for “mind” and the change of rhythm from the dying fall in “gone from me” to the firm syllable in “la mia gioventù”, Sereni substitutes two authenticated modes for what in Pound’s poem are paired ironically alternating manners» (ivi, p. 129).

¹⁷² Cfr. P. Robinson, *Not a Villanelle: Pound’s Psychological Hour*, cit., p. 34: «The parenthesis which encloses these lines serves to indicate that the whole section is to be understood as interior self-questioning and remembered dialogue, dialogue which actually took place before section I of the poem».

¹⁷³ Si rimanda all’apparato critico per le varianti sereniane.

¹⁷⁴ Nel *Canzoniere* di Saba ritornano svariate volte l’aggettivo *sciocco* e i suoi derivati, tra cui il sostantivo *sciocchezza* legato, tra l’altro, al verbo *dire*: *Far cattiverie, dir qualche sciocchezza (Forse un giorno diranno, v.1)*.

Nel primo verso del distico finale, oltre alla consueta inversione, si rileva poi la congiunzione *Pure* che traduce il *But* poundiano.¹⁷⁵

La terza e ultima sezione (vv. 40-44), la cui brevità enfatizza l'amarezza provata dal narratore, è caratterizzata da un laconico stile nominale. Sereni mantiene questa caratteristica, invertendo ancora i sintagmi dei primi due versi per innalzarne il tono (vv. 40-41). La traduzione del sintagma *No word* (lett. *nessuna parola*) con *non una parola* (v. 41), poi, risulta efficace, così come la preferenza per il pronome sul sostantivo nei due versi seguenti: *Non una* sostituisce l'anafora *No word* (v. 42), e *un altro* lascia implicito *another man* (v. 43).

Dal punto di vista lessicale, al verso 43 è elegante tanto l'uso dell'avverbio *Appena* per *Only* (lett. *Solo*) quanto il sostantivo *rigo* per *note* (lett. *appunto*).

Nel verso finale, Pound appone la propria firma al componimento (*Dear Pound...*),¹⁷⁶ e per analogia Robinson richiama alcuni passaggi, poetici e non, in cui Sereni utilizza il proprio nome in opposizione ai conflitti interiori vissuti.¹⁷⁷ Lo studioso inglese adduce infatti una ragione di natura psicologica per spiegare la mancata inclusione della *Villanella* nella selezione che Sereni fece per il suo *Musicante di Saint-Merry*:

“Villanella: il momento psicologico” is by far the best and most substantial of the poems by Pound that Sereni translates. Why is it not included in the Einaudi collection of his translation? The translation of Pound [...] appears to be too directly entangled with Sereni's own work and his creative situations. He has read himself a

¹⁷⁵ Nel testo originale la preposizione *But* è in corsivo: «The italicized “*But*” allows the suspicion to remain that he had talked “like a fool”, and that they had been good enough to overlook the fact by promising again though perhaps thinking better of it later» (P. Robinson, *Not a Villanelle: Pound's Psychological Hour*, cit., p. 35).

¹⁷⁶ Cfr. ivi, pp. 35-36: «It is a great touch that the poet should have his own name referred to in the poem's final line. [...] Naming ‘himself’ in the poem's conclusion Pound [...] emphasizes the inevitable doubling in lyric poems where the ‘I’ of the speaker, however autobiographically motivated is nonetheless a representation».

¹⁷⁷ Cfr. P. Robinson, *Translation and Self-Accusation: Vittorio Sereni's “momento psicologico”: translating Ezra Pound*, cit., p. 132: «For Sereni translation too was part of the way in which he sought [...] to end the conflict in his name». Si veda per esempio il distico para-liturgico con cui si chiude la poesia *Viaggio all'alba*, composta all'inizio degli anni '50: *Ma dimmi una sola parola | e serena sarà l'anima mia* (vv. 8-9).

little too much into the other poet's inspiration. It's as if he has succumbed to the envy of another's occasion, rather than rising to the challenge of the other as a means of self-transcendence. This would explain why in the letter to Parronchi he brings together in the same phrase an implicit relation between 'il maggior amore' and 'la meno riuscita'.¹⁷⁸

L'osservazione di Robinson è molto acuta: anche in questo studio si vuole dimostrare che le traduzioni da Pound ebbero un'incidenza rilevante sulla poesia sereniana. Tuttavia, la vicenda editoriale che portò alla stesura di questa traduzione porterebbe a interpretare ciò che Robinson legge negativamente, ossia la simpatia per l'occasione altrui, come lo «spiraglio» che permise a Sereni di tentare le traduzioni da Pound.

Credo piuttosto che il motivo per il quale la *Villanella* non venne inclusa nel *Musicante* fu anzitutto stilistico, non psicologico. Lo stesso Robinson ammette che, a differenza di *Studio d'estetica*, la *Villanella* «appears to inhabit styles and occasions that Pound's poem works to cast off». ¹⁷⁹

Come documenta l'analisi qui svolta, nella *Villanella*, diversamente da quanto accade nelle altre traduzioni da Pound, Sereni non permette che la parola del poeta americano contaminii la propria: lessico, ritmo e sintassi vengono regolarmente, per quanto possibile, ricondotti entro i confini di uno stile più tradizionale; è questo un ulteriore elemento che corrobora la tesi sopra esposta, che cioè si tratti della prima delle versioni poundiane stese per Scheiwiller.

Tale interpretazione trova conferma nelle parole che Sereni inviò a Parronchi prima, e a Scheiwiller poi: la traduzione «più cara» ma «meno riuscita».

¹⁷⁸ Ivi, pp. 131-132.

¹⁷⁹ Ivi, p. 129.

Coitus

The gilded phaloi of the crocuses
are thrusting at the spring air.
Here is there naught of dead gods
But a procession of festival,
A procession, O Giulio Romano,
Fit for your spirit to dwell in.
Dione, your nights are upon us.

The dew is upon the leaf.
The night about us is restless.

Coito

Erti nell'aria di primavera stanno
gli aurei falli dei crochi.
Qui nulla è dei vecchi dèi,
nulla se non una processione
5 di sagra, ove tu avresti
volentieri dimora, o Giulio Romano.
Dione, su noi sono le tue notti.

La rugiada è sulle foglie.
Insonne è la notte attorno a noi.

I due testimoni (Ic⁵⁵ e bz₁) non presentano varianti.

Il testo di Pound è nella versione dei *Selected Poems* (Faber&Faber, 1948, p. 114). La traduzione è come appare in Ic⁵⁵, p. 15; si è però scelto di non mantenere le lettere maiuscole a inizio verso, uniformando così lo stile a quello di M⁸¹, e di accentare «dèi» (v. 3) come appare in E. Pound, *Opere scelte*, cit., p. 119.

La poesia *Coitus* apparve nel marzo del 1914 sulle pagine della rivista londinese «Poetry and Drama». Due anni più tardi Elkin Mathews, in procinto di dare alle stampe l'edizione inglese di *Lustra*, si oppose all'inserimento del componimento nella raccolta, giudicandone i contenuti non appropriati;¹⁸⁰ se ne convinse solo quando Pound modificò il titolo in *Pervigilium*, esplicitando così la fonte principale della poesia – il carme latino *Pervigilium Veneris* – quasi a certificato di autorità contro la censura editoriale.

¹⁸⁰ Cfr. C. Froula, *A Guide to Ezra Pound's Selected Poems*, cit., p. 57: «Phaloi: Greek: helmet ridges. Pound and Mathews had an interesting exchange on this word. "I judge [the printer of the volume] is not a hellenist", Pound wrote; "he seems to confuse the Greek PHALOS, plu. PHALOI (meaning the point of the helmet spike) with the latin Phallus". Robert Fitzgerald points out that Pound was perfectly right about "phalos", but Mathews' ears rang with the homonym, and he replied unsmilingly: "the Gk word Phallos means penis — simply and the Latin word Phallus is merely derived from it"».

Il carme *Pervigilium Veneris* è un testo adespoto databile fra il II e V secolo d.C., composto da 93 settenari trocaici.¹⁸¹ L'autore descrive la veglia di una festa in onore di Venere, e canta le gioie della primavera e dell'amore scandendo le dieci strofe con il verso-ritornello *Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet*.

Nel 1910 Pound tradusse parte del carme, che ebbe una singolare fortuna nella letteratura anglosassone del primo Novecento,¹⁸² nel primo capitolo di *The Spirit of Romance*.¹⁸³ Nella poesia *Coitus*, oltre al riferimento a Dione e alla processione festante, risuona inequivocabilmente il risveglio della natura descritto nella prima e nella terza strofa del carme (vv. 2-7 e 13-21), delle quali si propone di seguito il testo originale e la versione poundiana:

Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet.

Let whoever never loved, love to-morrow,
Let whoever has loved, love to-morrow.

Ver novum, ver iam canorum, vere natus orbis natus est,
Vere concordant amores, vere nubunt alites,
Et nemus comam resolvit de maritis imbris.
Cras amorum copulatrix inter umbras arborum
implicat casa virentes de flagello myrteo:
Cras Dione iura dicit fulta sublimi throno.

A new spring, a spring already full of song,
Spring is reborn throughout the world.
In spring are loves in harmony, in spring the winged ones mate,
And the grove unbinds her locks unto the mated rains.
To-morrow beneath the leafage of the trees the binder of loves will
weave green lodges out of myrtle boughs,
To-morrow Dione from her lofty throne gives forth this high decree,

Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet.

Let whoever never loved, love to-morrow,
Let whoever has loved, love to-morrow.

[...]

[...]

Ipsa gemmis purpurantem pingit annum floridis,
Ipsa surgentes papillas de Favoni spiritu
Urget in toros tepentes, ipsa roris lucidi,
Noctis aura quem relinquit, spargit umentis aquas.
En micant lacrimae trementes de caduco pondere:
Gutta praeceps orbe parvo sustinet casus suos.

She paints the purpling year with the jewels of the flowers,
She stroketh the flower-bosoms with the west wind's breath,
It is she who scatters the damp of the gleaming dew, which the night
wind leaves behind him,
Its trembling tears gleam and are ready to fall.
The hanging, tremulous drops restrained in their falling

¹⁸¹ *Pervigilium Veneris: la veglia di Venere*, a cura di C. Mandolfo, Acireale-Roma, Bonanno, 2012.

¹⁸² Cfr. l'Appendice dell'edizione *La festa notturna di Venere; La nascita delle rose*, a cura di C. Vassalini, Firenze, Fussi, 1947, pp. 38-39. Anche Eliot, per esempio, citò il carme nel finale di *The Waste Land* (*Quando fiam ceu chelidon — O swallow swallow*, v. 429).

¹⁸³ E. Pound, *The Spirit of Romance*, cit., pp. 10-12. Pound introdusse così il carme: «About the time when Apuleius was writing his scurrilous, bejewelled prose [the tale of Cupid and Psyche], there was composed a poem of some eighty odd lines, which is interesting for several reasons. It celebrates a Greek feast, which had been transplanted into Italy, and recently revived by Hadrian; the feast of Venus Genetrix, which survives as May Day. The metric is noteworthy, because in it are seen certain tendencies indigenous to the Italian peninsula, which had been long suppressed by the imitation of Greek scansion. The measure is trochaic» (ivi, p. 10).

En pudorem florulentae prodiderunt purpurae:
 Umor ille, quem serenae astra rorant noctibus,
 Mane virgineas papillas solvit umentis peplo.
 Ipsa iussit mane ut udae virgines nubant rosae:
 Facta Cypridis de cruore deque flabris deque Solis
purpuris
 Cras ruborem, qui latebat veste tectus ignea,
 Unico marita voto non pudebit solvere.

[...]

Make fairer the blushing shame of the flowers.
 Yea, that dew which the stars rain down on cloudless nights
 Will unbind *the pepum*, the scarf, from their dewy breasts at the dawn:
 The goddess bids the rose-maids wed at morn,
 Made from Love's kisses and from Cypris' blood,
 And out of gems, and flames, and the purple of the sun,
 That glow which hides within the saffron sheath
 Shall dare at morn unbind the single fold.

[...]

Il simbolismo erotico floreale presente nella poesia *Coitus* trova dunque in questo carme il principale referente;¹⁸⁴ tuttavia, conformemente alla poetica poundiana, in *Coitus* la rappresentazione del risveglio della natura è, fin dal titolo, esacerbata e irriverente.

Oltre alla presenza del *Pervigilium Veneris*, nel componimento è incastonato anche un rimando pittorico: si tratta dell'evocazione di Giulio Romano, al secolo Giulio Pippi (1499-1546), architetto e pittore fra i principali collaboratori di Raffaello.¹⁸⁵ La ragione del riferimento poundiano si trova in diverse opere dell'artista romano; la più celebre è l'affresco presente nella Sala di Amore e Psiche all'interno di Palazzo Te a Mantova, dove Giulio Romano fu invitato come artista di corte nel 1524; qui, sulla parete principale, è rappresentata la lussuosa vicenda di Amore e Psiche raccontata da Apuleio nelle sue *Metamorfosi*. Si noti che proprio «the tale of Cupid and Psyche» è trattata da Pound nei paragrafi di *The Spirit of Romance* che precedono la sua traduzione del *Pervigilium Veneris*.¹⁸⁶ Nel 1518, inoltre, Giulio Romano contribuì all'affresco della Loggia di Psiche della Villa Farnesina a Roma, in qualità di allievo di Raffaello; ancora a Roma nel 1523 realizzò il celebre dipinto di dimensioni monumentali che raffigura due amanti su un giaciglio,¹⁸⁷ e nel 1524 compose sedici incisioni erotiche, note come *I Modi* o anche, appunto, *De omnibus Veneris*

¹⁸⁴ Cfr. K.K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's Personae* (1926), cit., p. 52: «There are other examples of erotic floral symbolism in *Moeurs contemporaines* and *Hugh Welwyn Mauberley*».

¹⁸⁵ Sulla presenza dell'arte figurativa rinascimentale in Pound cfr. C. Ricciardi, *Eikones. Ezra Pound e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1991.

¹⁸⁶ E. Pound, *The Spirit of Romance*, cit., pp. 2-10.

¹⁸⁷ G. Romano, *Due amanti*, olio su tavola trasferito su tela, 163x337cm, Roma, 1523. Il dipinto è attualmente conservato presso il Museo Ermitage di San Pietroburgo.

Schematibus, che formano un vero e proprio catalogo di accoppiamenti fra divinità. Quest'ultima opera, in particolare, fece scalpore e, oltre a comportare sanzioni e censure, ebbe un seguito: una copia delle xilografie, per esempio, corredò l'edizione dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino del 1527.¹⁸⁸

Attraverso i due vocativi che segnano i versi centrali della poesia («o Giulio Romano» al quinto verso e «Dione» al settimo) Pound non si limita dunque a una mera allusione delle sue fonti, bensì instaura con esse un dialogo fittizio.

Prima di procedere con il commento alla traduzione di Sereni, occorre fare un breve appunto riguardo all'interesse di Pound nei confronti delle divinità pagane.¹⁸⁹ Come numerosi componimenti documentano, il suo "paganesimo" aveva una matrice socio-culturale, e non è riconducibile esclusivamente alla eccentrica sensibilità artistica che contraddistingueva il poeta;¹⁹⁰ recuperando la tradizione classica, egli intendeva infatti denunciare l'egemonia, in Occidente, del Dio giudaico-cristiano, a cui opponeva la primitiva e genuina spiritualità pagana.¹⁹¹

¹⁸⁸ Cfr. P. Aretino – G. Romano, *I modi ed i sonetti lussuriosi secondo l'edizione clandestina stampata a Venezia nel 1527*, a cura di R. Braglia, Mantova, Sometti, 2000.

¹⁸⁹ Nel 1910 Pound dedicò il capitolo finale di *The Spirit of Romance* (*Poeti latini*, pp. 235-251) al paganesimo nel Rinascimento. Quasi mezzo secolo dopo aver composto la poesia *Coitus*, poi, l'argomento è ancora vivo nel suo animo, come emerge da alcuni frammenti finali dei *Cantos*: «The Gods have not returned. "They have never left us". | They have not returned» (Canto CXIII).

¹⁹⁰ Il tema della sopravvivenza delle divinità pagane è toccato, per esempio, nelle poesie *Ancora*, *Before Sleep*, *Pan is Dead*, *Surgit Fama* and *The Return*. Cfr. A. Kazin, *An American Procession. Major American Writers, 1830-1930*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1984, pp. 322-323: Pound «is intellectually outside Christianity, like the Fascists he will come to admire. Distinctly nonreligious, unlike his great friend the "Reverend Eliot" [...]. The Judaeo-Christian God never sufficed Pound. Paganism is certainly closer, he thought, to the original sources of poetry».

¹⁹¹ Nel 1914 Pound scrisse a Harriet Monroe, editrice di «Poetry»: «Jehoveh is [...] a low grade anthropomorphic deity [...]. America needs some definitely pagan publication». Sul concetto poundiano di paganesimo cfr. A. Kazin, *An American Procession. Major American Writers, 1830-1930*, cit., p. 323: «Paganism: the living out of roles in nature, first by the gods and then by men. Paganism: an identification with the energy patterns in nature, not the modern habit of seeking to study nature by dominating it».

La traduzione di Sereni, fedele alla poesia originale nel senso e nella struttura, è caratterizzata da movimenti sintattici e inversioni che svelano una profonda riflessione compositiva.

Già i primi due versi, o forse il lungo verso d'apertura scomposto su due righe, sono invertiti: la poesia si apre con il predicato, e il soggetto (*gli aurei falli dei crochi*) è ritardato al secondo rigo. A sua volta il sintagma verbale incornicia, tramite un iperbato in anastrofe, il primo verso, con il predicativo *erti* in apertura e il copulativo *stanno* in chiusura che conferiscono all'immagine, per suono e senso, una simbolica fissità; l'allusione erotica, della quale il predicato adottato da Pound (*are thrusting at*) enfatizza piuttosto il movimento, appare dunque efficace quanto quella originale.¹⁹²

Il secondo periodo (vv. 3-6) è il più lungo e articolato.

Per quanto riguarda il terzo verso, Sereni rimane fedele alle intenzioni di Pound. L'avverbio di luogo *Qui*, in prima posizione, è seguito dal pronome *nulla*, soggetto del verbo essere. Sereni evita così la doppia negazione che la formula inglese *is there nought* richiederebbe (lett. *non c'è nulla*), tralasciando l'avverbio *there*. La scelta pare efficace, in quanto restituisce il tono letterario voluto da Pound: il pronome *nulla* è infatti più adatto a tradurre *nought* rispetto, per esempio, al più comune *niente*, e l'espressione *Qui nulla è*, piuttosto che *Qui non c'è nulla*, ripropone l'effetto ricercato dell'inversione poundiana *Here is there nought*.

È da notare, sul piano lessicale, la trasformazione dell'aggettivo *dead* (lett. *morti*), riferito a *gods*, in *vecchi*; questa soluzione, oltre ad essere adeguata dal punto di vista semantico, dà luogo a una melodica sequenza vocalica (*è dei vecchi dèi*).

La virgola di fine verso, invece, segnala uno scarto rispetto alla sintassi originale. Mentre nella poesia di Pound la congiunzione *but* (lett. *se non*) prosegue la proposizione al verso seguente senza bisogno di punteggiatura, Sereni introduce la virgola perché sceglie di ripetere, in prima posizione del quarto verso, il pronome indefinito *nulla*. L'aggiunta sereniana comporta una significativa alterazione, rispetto alla poesia originale, dell'intero impianto retorico-sintattico del periodo, a cominciare

¹⁹² Benché il significato sia profondamente diverso, i *crochi* di Pound, che *erti nell'aria stanno*, rievocano la *vecchia pianta che svetta nell'intima bruma* della poesia *La repubblica*, inserita da Sereni nella prima sezione de *Gli strumenti umani*.

dall'*enjambement* che lega i versi 4-5 (*processione* | *di sagra*); l'evocazione di Giulio Romano, poi, è posticipato a conclusione del periodo (v. 6), e il sesto verso originale è scomposto da Sereni attraverso un altro *enjambement*, ancor più forte del precedente (*ove tu avresti* | *volentieri dimora*, vv. 5-6).

Vale la pena soffermarsi brevemente sull'iterazione del pronome *nulla*, che parrebbe una scelta arbitraria da parte di Sereni. Credo invece, come emergerà meglio più avanti, che essa documenti l'interesse del poeta nei confronti di questa strategia stilistica. Si noti infatti come il tentativo sereniano sia quello di riformulare un artificio già presente in Pound:

Here is there naught of dead gods But <u>a procession</u> of festival, <u>A procession</u> , O Giulio Romano, 5 Fit for your spirit to dwell in.	Qui <u>nulla</u> è dei vecchi dèi, <u>nulla</u> se non una processione di sagra, ove tu avresti volentieri dimora, O Giulio Romano.
---	--

La posizione dell'iterazione all'interno dei due versi è infatti la medesima, sebbene l'oggetto della ripetizione passi dal sintagma *a procession* al pronome *nulla*, ed essa sia anticipata al verso precedente.

Oltre a quanto già osservato a proposito del terzo verso, poi, dal punto di vista lessicale è opportuno evidenziare la fedeltà scevra di pedanteria con la quale Sereni si attiene al testo originale, tesa a restituire tanto il significato delle singole parole quanto il registro e lo stile poundiani. Così, *a procession of festival* diventa letteralmente *una processione di sagra*: la traduzione di *festival* con *sagra*, secondo l'uso antico e non popolare, mantiene l'accezione di "festa religiosa" voluta da Pound.

Meno immediata, invece, appare la traduzione dell'ultima proposizione, *fit for your spirit to dwell in* (lett. *adatta al tuo spirito affinché la dimori*). Dal punto di vista sintattico, Sereni semplifica la proposizione relativa implicita seguita da quella finale con una sola subordinata relativa esplicita introdotta dall'avverbio *ove*; il soggetto perde il sostantivo pregnante *spirit*, introdotto dal possessivo *your*, ma l'essenzialità dello scarno pronome personale *tu* si rivela comunque efficace.

Sereni riesce a mantenere il registro alto che Pound adotta in questo passaggio, sia grazie all'avverbio *ove*, sia traducendo il formale *to dwell in* (lett. *dimorarvi*) con il sostantivo *dimora* introdotto dal condizionale *avresti* (*tu avresti* | [...] *dimora*).

Da ultimo, il significato del predicativo inglese *fit* è felicemente reso da Sereni, ricalcandone la posizione in apertura del sesto verso, attraverso l'avverbio *volentieri*.

Il settimo verso si apre poi con il vocativo dedicato a Dione, la cui collocazione appare chiasmica rispetto a quella di Giulio Romano. Ancora, Sereni mantiene un registro alto, invertendo il soggetto e il sintagma preposizionale (*su noi ... le tue notti*) rispetto alla versione originale (*your nights ... upon us*); il sintagma *su noi*, inoltre, riproduce fedelmente l'inglese *upon us*, ma la soluzione è ricercata: la preposizione *su* seguita da pronomi personale è infatti più comune nella forma composta *su di* (*su di noi*).

La materialità della preposizione *upon* emerge nitidamente nel distico finale (vv. 8-9), che uno spazio separa dal resto della poesia: le notti di Dione sono *su noi* (v. 7) così come la rugiada è *sulle foglie* (v. 8). Perché Sereni abbia tradotto *the leaf* (lett. *la foglia*) con il plurale *foglie*, credo si possa comprendere con la lettura del verso finale, e in particolare con la doppia assonanza interna che si viene a creare tra *foglie*, *insonne* e *notte*. Si noti anche la maggior coerenza che si ottiene così rispetto all'*incipit*, là dove anche i *crochi* erano più d'uno. Pound forse, scegliendo il singolare *leaf*, vuole fissare un'immagine meno evanescente, che conferisca fisicità all'immagine poetica. Il distico sereniano, invece, lascia spazio a un lirismo assente in Pound, di cui la ricercata musicalità sopra evidenziata è il primo elemento.

Nel verso finale, poi, il predicativo *insonne* traduce l'originale *restless* tanto per la sfumatura di agitazione quanto per l'assenza di sonno, ma è posto da Sereni in prima posizione; ciò comporta la posposizione del soggetto (*la notte*) dopo il predicato, e lo scivolamento del sintagma preposizionale (*attorno a noi*) a chiusura di verso.¹⁹³

¹⁹³ Cfr. le *insonni notti* che Saba rievoca in *Nuovi versi alla Lina* (vv. 106, 111) e in *L'amorosa spina* (v. 132).

Questa soluzione, oltre ad allontanarsi dal tono originale, perde il parallelismo che Pound instaura fra il settimo verso e quest'ultimo: là *your nights ... upon us*, qui *the night about us*.

La qualità del distico finale, dunque, è indubbia dal punto di vista poetico; esso tuttavia si emancipa dal testo originale in modo più risoluto rispetto ai versi precedenti, e la mano del traduttore emerge distintamente.

The Garret

Come, let us pity those who are better off than we are.
Come, my friend, and remember
 that the rich have butlers and no friends,
And we have friends and no butlers.
Come, let us pity the married and the unmarried.

Dawn enters with little feet
 like a gilded Pavlova,
And I am near my desire.
Nor has life in it aught better
Than this hour of clear coolness,
 the hour of waking together.

La soffitta

Vieni a compiangere quelli che stanno meglio di noi.
Vieni, amica, e ricorda
 che il ricco ha servi e non amici
e noi amici e non servi.
5 Vieni a compiangere il coniugato e il celibe.

Come una dorata Pavlova
 l'alba entra con piedi leggeri
e al mio desiderio io m'avvicino.
Nulla di meglio ha la vita
10 che quest'ora di limpida frescura,
 l'ora che si sta svegli insieme.

10. limpida frescura] *a.c.* fresco chiarore bz₁

Il testo della traduzione è quello di bz₁, con la sola aggiunta dei tre rientri di verso (vv. 3, 7 e 11), seguendo il modello de *La ragazza del bar*; in quel caso, infatti, i rientri di verso non sono presenti in bz₁, ma furono inseriti per la pubblicazione di Ic⁵⁵. Il testo di Pound è nella versione dei *Selected Poems* (Faber&Faber, 1948), p. 92.

In bz₁ il testo è barrato a matita dall'editore perché escluso da Ic⁵⁵, e lo spazio fra le due strofe è indicato a penna dall'autore.

La poesia *The Garret* comparve per la prima volta nella serie poundiana intitolata *Contemporanea*, pubblicata sulla rivista «Poetry» di Chicago nell'aprile del 1913. Considerata da Pound «about the best» di quella sezione,¹⁹⁴ *The Garret* fu anche musicata nel 1922 dal compositore inglese Joseph Hoolbroke.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Il giudizio di Pound è citato da K.K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's Personae* (1926), cit., p. 76.

¹⁹⁵ J. Holbrook – E. Pound, *The Garret*, op. 77 n. 2, for voice and piano, London, Modern Music Library, 1922.

Le due strofe che compongono la poesia hanno caratteristiche formali e tematiche diverse. Nella prima, formata da cinque versi lunghi, il poeta invita un'amica a condividere la pena che egli prova nei confronti dei ricchi borghesi, la cui vita è sì agiata ma, in fondo, triste e solitaria;¹⁹⁶ il titolo della poesia, tra l'altro, colloca l'appello del poeta in una mansarda dal sapore tipicamente *bohémien*.¹⁹⁷ I sei versi della seconda strofa, più brevi, esprimono invece ciò che di meglio, secondo il poeta, la vita può offrire: il momento del risveglio, all'alba, in compagnia di una persona che si ha a cuore.¹⁹⁸

Come già nella poesia *Coitus*, anche *The Garret* include due riferimenti artistici, uno letterario e l'altro coreutico, combinati fra loro nella similitudine che apre la seconda strofa: *Dawns enters with little feet | like a gilded Pavlova* (vv. 6-7).

Il primo rimando riguarda la letteratura antica; recita infatti un frammento della poetessa greca Saffo:¹⁹⁹

ἀρτίως μὲν ἂ χρυσοπέδιλος Αὔως

Le principali traduzioni inglesi disponibili al tempo in cui fu composta *The Garret* traducono così il passo:²⁰⁰

¹⁹⁶ Che il vocativo *friend* (v. 2) sia da intendersi al femminile, come tradotto da Sereni (*amica*), si desume dal verso conclusivo, nel quale il poeta rievoca il momento del risveglio dopo una notte trascorsa presumibilmente insieme: *the hour of waking together*. Il rapporto tra i due, definito esclusivamente dalla loro amicizia, appare dunque libero dal vincolo matrimoniale che la società vorrebbe imporre, come emerge dalla categorizzazione formulata nel verso finale della strofa (*the married and the unmarried*).

¹⁹⁷ Come indica Ruthven, «amorous episodes in attic studios, with intermittent sniping at bourgeois conventionality, are the stock-in-trade of literary bohemianism as popularized in Henry Mürger's *Scènes de la Bohème* (1851)» (K.K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's Personae* (1926), cit., p. 76). La mansarda, dove Pound visse per i suoi primi anni londinesi, ha qui una valenza anche simbolica: il poeta infatti, pur abitando in una modesta dimora, guarda la società dall'alto.

¹⁹⁸ Come si vedrà meglio nel prossimo capitolo, l'immagine dell'alba è ricorrente ne *Gli strumenti umani*, tanto in poesie precedenti alle versioni poundiane, come *Viaggio all'alba*, quanto in quelle successive, tra cui *Appuntamento a ora insolita*.

¹⁹⁹ Saffo, *Liriche e frammenti*, traduzioni di S. Quasimodo e E. Savino, a cura di E. Savino, Milano, Feltrinelli, 2015.

²⁰⁰ La traduzione di H.T. Wharton è tratta da *Sappho, Memoir, text, selected renderings, and a literal translation by Henry Thornton Wharton*, New York-London, J. Lane, 1907; le versioni di J.M. Edmonds

Me just now the golden-sandalled Dawn ... (H.T Wharton, 1895)

The golden slippered Dawn had just come upon me when... (J.M. Edmonds, 1909)

Me just now the golden-sandalled Dawn has called. (E.M. Cox, 1925)

È probabile dunque che l'alba descritta da Pound, che raggiunge il poeta con i suoi *little, gilded feet*, rievochi proprio questo frammento di Saffo.²⁰¹

L'arrivo discreto dell'alba, poi, è paragonato da Pound al passo delicato della celebre ballerina russa Anna Pavlovna Pavlova (1881-1931).

Nel 1910 la ballerina si esibì infatti a Londra con la compagnia di balletto di Sergej Djagilev, e due anni più tardi il poeta A.T. Cull le dedicò la raccolta *Poems to Pavlova*.²⁰² Nel 1920, poi, Pound scrisse sulle pagine della rivista «The Athenaeum» una recensione in occasione di una nuova *performance* londinese della ballerina russa, e ricordò così l'evento di dieci anni prima:²⁰³

Pavlova, that bright bird of memory and fair flower of recollection, that image of whom no one was privileged to speak who could not compass blank verse [...]. A decade ago it was Pavlova, it was her own delicate and very personal comment of emotion upon the choreographic lines of Fokine which won her myriad hearts.²⁰⁴

Nel distico poundiano, dunque, le caratteristiche saffiche dell'alba si intrecciano con quelle della ballerina: la prima ha *little feet*, l'altra è *gilded*. La forma tradizionale della similitudine viene così rinnovata grazie all'inversione delle qualità dei termini di

e E.M. Cox dall'antologia *The Songs of Sappho. In English Translation by Many Poets*, New York, Mount Vernon, 1942, p. 26.

²⁰¹ Nel suo commento, Ruthven indica in Oscar Wilde una seconda possibile fonte (cfr. K.K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's Personae* (1926), cit., p. 77); nel saggio *The Critic as Artist* del 1891, infatti, Wilde scrive: «Beauty [walks] with slim gilded feet» (O. Wilde, *Intentions*, New York, Brentano's, 1905, p. 186).

²⁰² A.T. Cull, *Poems to Pavlova. With 8 Illustrations of Madame Pavlova in Her Most Famous Dances*, London, Herbert Jenkins, 1912.

²⁰³ L'interesse di Pound per la danza è ampiamente documentato nel capitolo *Ezra Pound on Kinaesthetics, the Russian Ballet, and Machines* del volume S. Jones, *Literature, Modernism and Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 200-223.

²⁰⁴ E. Pound, *Pavlova*, «The Athenaeum» (April 23, 1920), p. 553. Pound firmò la recensione con la sigla «T.J.V.», come era solito fare per le pubblicazioni su questa rivista.

paragone: si tratta di un'operazione retorica molto fine, quanto la prima luce dell'alba e i passi della ballerina.

Sereni tradusse *The Garret* per l'*Iconografia italiana di Ezra Pound*, ma la versione fu scartata da Scheiwiller prima della stampa. Il solo testimone della traduzione sereniana è la bozza corretta a penna dall'autore (bz₁) conservata nel Fondo Scheiwiller presso l'Archivio Apice di Milano.

Come detto, la ragione dell'esclusione fu probabilmente di natura editoriale: Piero Jahier, così come gli altri poeti – eccetto Sereni – che collaborarono al libriccino del «Pesce d'Oro», si attennero alla richiesta di Scheiwiller di tradurre una sola e breve poesia di Pound; l'editore si trovò dunque costretto a sacrificare la versione sereniana per non perdere la firma di Jahier.

Per favorire l'analisi della traduzione di Sereni, si propongono di seguito, accanto al testo originale di Pound, le tre versioni italiane note: quella di Piero Jahier, pubblicata nell'*Iconografia* del 1955 e ristampata nell'edizione poundiana dei Meridiani del 1970,²⁰⁵ quella inedita di Sereni, e quella di Angelo Rizzardi pubblicata nel 1960 nella sua già citata antologia poundiana.²⁰⁶

Occorre considerare la relazione che intercorre fra le traduzioni: quelle di Sereni e Jahier sono autonome, in quanto precedenti a quella di Rizzardi e composte, a loro insaputa, per lo stesso progetto; Rizzardi, invece, poté consultare la versione di Jahier, ma non quella, mai pubblicata, di Sereni.

²⁰⁵ E. Pound, *Opere scelte*, cit., p. 85.

²⁰⁶ E. Pound, *Le poesie scelte*, cit., p. 69.

The Garret
E. Pound [1913]

Come, let us pity those who are better off than we are.
Come, my friend, and remember
 that the rich have butlers and no friends,
And we have friends and no butlers.
Come, let us pity the married and the unmarried.

Dawn enters with little feet
 like a gilded Pavlova,
And I am near my desire.
Nor has life in it aught better
Than this hour of clear coolness,
 the hour of waking together.

La soffitta
V. Sereni [1955]

Vieni a compiangere quelli che stanno meglio di noi.
Vieni, amica, e ricorda
 che il ricco ha servi e non amici
e noi amici e non servi.
Vieni a compiangere il coniugato e il celibe.

Come una dorata Pavlova
 l'alba entra con piedi leggeri
e al mio desiderio io m'avvicino.
Nulla di meglio ha la vita
che quest'ora di limpida frescura,
 l'ora che si sta svegli insieme.

La soffitta
P. Jahier [1955]

Vieni, compiangiamoli quelli che stan meglio di noi.
 Vieni, amica, e ricorda
Che i ricchi han maggiordomi e non amici,
E noi abbiamo amici e non maggiordomi.
5 Vieni, compiangiam gli sposati e i non sposati.

L'aurora entra a passettini
 come una dorata Pavlova,
E io son presso al mio desiderio.
Né ha la vita in sé qualcosa di migliore
10 Che quest'ora di chiara freschezza,
 l'ora di svegliarsi in amore.

Soffitta
A. Rizzardi [1960]

Su, compiangiamo quelli che stanno meglio di noi.
Su, amica, e ricorda
 che i ricchi hanno domestici non amici
E noi abbiamo amici e non domestici.
5 Su, compiangiamo gli sposati e i non sposati.

L'alba entra su piccoli piedi
 simile a una dorata Pavlova,
E io sono accanto al mio desiderio.
Perché la vita non ha nulla di meglio
10 Di quest'ora di chiara freschezza,
 l'ora del ridestarsi insieme.

La traduzione di Sereni appare equilibrata: fedele al testo poundiano, ma con efficaci apporti personali. La versione di Jahier ha un'intonazione lirica più marcata, data per esempio dai troncamenti linguistici (*stan*, v. 1; *han*, v. 3; *compiangiam*, v. 5; *son*, v. 8) e dalla rima finale (*migliore ... amore*); quella di Rizzardi, invece, è più letterale e a tratti didascalica, come attesta l'aggiunta della congiunzione *Perché* al nono verso.

Sereni modifica, al primo verso, il ritmo poundiano dettato dalla pausa che separa i due imperativi, *Come* e *let us pity*: la seconda proposizione è infatti trasformata nella subordinata finale *a compiangere*; tale scelta lascia implicita la prima persona plurale

del costrutto inglese *let us pity* che invece le soluzioni di Rizzardi e Jahier mantengono (*compiangiamo* e *compiangiamoli*, quest'ultima con il pronome personale enclitico rafforzativo). La subordinata comparativa che chiude il periodo (*than we are*) è invece alleggerita in tutt'e tre le versioni attraverso il semplice sintagma preposizionale *di noi*.

Dal punto di vista lessicale, poi, l'aggettivo inglese *better off* ha una accezione economica che anche l'espressione italiana *stare meglio* include.

Al secondo verso, come Jahier e Rizzardi, Sereni tralascia il possessivo *my*, forse per snellire il dettato ritmico.²⁰⁷

Il periodo prosegue poi con la subordinata oggettiva (v. 3) e la seguente copulativa (v. 4) che tratteggiano il chiastico confronto fra classi sociali. Al terzo verso Sereni traduce il sintagma *the rich* al singolare (*il ricco*); il sostantivo inglese *rich* è però invariabile, e in questo caso il verbo retto (*the rich have*) fece propendere Rizzardi e Jahier per la forma plurale (*i ricchi hanno*). Lo stesso vale, al quinto verso, per i sintagmi nominali *the married* e *the unmarried*, che Sereni traduce al singolare (*il coniugato* e *il celibe*), a differenza di Jahier e Rizzardi (*gli sposati* e *i non sposati*).

Il significato originale non subisce gravi alterazioni, poiché la forma singolare qui adottata da Sereni indica una categoria sociale; solo, l'astrazione sereniana sembra voler accentuare il carattere ideologico dell'appello di Pound. Dal punto di vista linguistico, poi, la soluzione di Sereni è coerente, nonostante la forma plurale presente al primo verso: tra *quelli che stanno meglio di noi*, infatti, non c'è solo *il ricco* (v. 3), ma anche *il coniugato* e *il celibe* (v. 5). Ancora, al quarto verso Sereni omette la ripetizione del verbo *avere* senza che ciò disturbi la lettura, benché oltre alla persona, come nell'originale (*the rich have ... we have*), qui cambi anche il numero (*il ricco ha servi ... e noi amici*).

²⁰⁷ Rizzardi trasforma l'imperativo *Come*, ripetuto anaforicamente all'inizio di ogni periodo della prima strofa, nell'interiezione *Su*. Al secondo verso, però, questa scelta appare poco efficace: la congiunzione *e*, che lega nel testo originale i due imperativi (*Come* e *remember*), nella versione di Rizzardi appare sintatticamente superflua, a meno di intendere la proposizione coordinata al periodo precedente (*Su, compiangiamo ... e ricorda*).

Anche sul piano lessicale alcune scelte di Sereni sono meno prevedibili rispetto a quelle di Jahier e Rizzardi. Il sostantivo *butlers* (vv. 3 e 4), che significa precisamente *maggiordomi* o *domestici*, appunto, è tradotto da Sereni con *servi*: la scelta pare confermare quanto descritto sopra, ossia voler accentuare la componente ideologica dell'appello poundiano. Al quinto verso, invece, l'adozione dei sostantivi *coniugato* e *celibe* ricalca la preferenza, riscontrata in tutte le traduzioni, per un lessico meno colloquiale rispetto a quello originale.

La seconda strofa è formata da due periodi, ognuno dei quali strutturato su tre versi. Sereni inverte l'ordine dei due termini della similitudine iniziale (vv. 6-7), e traduce l'aggettivo *little* con *leggeri*; il riferimento alla ballerina Pavlova, che Sereni anticipa, rende la soluzione efficace (*con piedi leggeri*). Anche la scelta di Jahier, più personale, è molto espressiva (*a passettini*), mentre Rizzardi rimane più fedele alla lettera, modificando solo la preposizione introduttiva (*su piccoli piedi*).

Al verso seguente, poi, Sereni anticipa il sintagma *al mio desiderio* (v. 8), e preferisce, all'originale verbo *essere*, il più irrisolto intransitivo pronominale *avvicinarsi*.

Ancora un'inversione sintattica caratterizza il primo verso dell'ultimo periodo (v. 9), in cui il soggetto (*la vita*) è posposto in ultima posizione. Qui Sereni rende più asciutto il dettato poundiano: innanzitutto fa confluire la congiunzione negativa *Nor* (lett. *Né*) e il pronome arcaico *aught* (lett. *qualcosa*) nel pronome *Nulla*, evitando però, grazie all'inversione sopra indicata, la doppia negazione ottenuta invece da Rizzardi (*la vita non ha nulla*); in secondo luogo, Sereni omette il sintagma *in it*, che invece Jahier traduce fedelmente (*Né ha la vita in sé qualcosa di migliore*).

Al decimo verso si attesta la sola variante sereniana: in un primo momento il binomio sinestesico *clear coolness* viene tradotto da Sereni con *fresco chiarore*, dunque con l'inversione delle due parti del discorso; sulla bozza di stampa, invece, egli corresse l'espressione con *limpida frescura*: una soluzione che rimane fedele all'originale con

maggior personalità rispetto a quella adottata da Jahier e Rizzardi (*chiara freschezza*).²⁰⁸

Al verso finale, il costrutto *of waking* indica il momento del risveglio, come suggeriscono le versioni di Jahier e Rizzardi (*di svegliarsi e del ridestarsi*); Sereni esplicita però la subordinata e indica piuttosto il tempo *che si sta svegli*, appunto: il verbo *stare* e il predicativo *svegli* conferiscono maggior fissità rispetto all'immagine originale, e implicano che la presa di coscienza sia già avvenuta.

In conclusione, benché la traduzione di *The Garret* non sia mai stata data alla stampe, essa merita di essere considerata senza alcuna remora al pari delle versioni sereniane edite: non solo per la volontà dell'autore di inserirla fra quelle apparse nell'*Iconografia italiana*, ma anche per la levatura stilistica che essa dimostra.

²⁰⁸ Il sostantivo *frescura*, associato a un'ora della giornata, rimanda alla poesia *Diana*, composta da Sereni alla fine degli anni '30 e inserita nella prima sezione di *Frontiera: Anche l'ora verrà della frescura | col vento che si leva sulle darsene | dei Navigli e il cielo | che per le rive s'allontana* (vv. 6-9).

From *Impressions of François-Marie Arouet*
(de Voltaire)

II. To Madame du Châtelet

If you'd have me go on loving you
Give me back the time of the thing.

Will you give me dawn light at evening?
Time has driven me out from the fine *plaisances*,
The parks with the swards all over dew,
And grass going glassy with the light on it,
The green stretches where love is and the grapes
Hang in yellow-white and dark clusters ready for pressing.
And if now we can't fit with our time of life
There is not much but its evil left us.

Life gives us two minutes, two seasons —
One to be dull in;
Two deaths — and to stop loving and being lovable,
That is the real death,
The other is little beside it.

Crying after the follies gone by me,
Quiet talking is all that is left us —
Gentle talking, not like the first talking, less lively;
And to follow after friendship, as they call it,
Weeping that we can follow naught else.

da *Momenti di François-Marie Arouet*
(Voltaire)

II. A Madame du Châtelet

ridatemi il tempo di questo.

La luce dell'alba mi darete alla sera?
Via dalle care delizie. Il tempo m'ha distolto
5 dai parchi che hanno roride le zolle
e l'erba che si fa vetro alla luce,
dai verdi spazi dove è amore e in gialli
e bianchi e cupi grappoli pende
l'uva sul punto della pigiatura.
10 E se ora adattarci non possiamo al tempo di nostra vita
non molto, più del suo amaro, ci è rimasto.

La vita due minuti ci dona, due stagioni —
una per essere spenti;
due morti — non amare e non più essere amati,
15 quella è la morte vera,
l'altra al confronto è poca cosa.

Il rimpianto dei dolci perduti deliri,
un quieto parlare è quanto ci resta —
un dolce parlare, non come quello di prima, meno vivo:
20 e un cercare l'amicizia, come dicono,
e un sospirare che di null'altro in cerca noi si vada.

tit. da *Momenti di François-Marie Arouet (Voltaire)*] *om.* ms.

1. *vd. nt.*

3. dell'alba mi darete] *a.c.* mi ridarete dell'alba ms.

3. alla sera] *a.c.* al crepuscolo ms.

4. Via dalle] *a.c.* Il tempo ms.

4. delizie. Il tempo] *a.c.* delizie il tempo ms.] *vd. nt.*

4. distolto] *a.c.* spinto ms.] *a.c.* guidato ms.

5. dai parchi] *a.c.* dalle zolle ms.] *a.c.* dai parchi ms.

5. che hanno roride le zolle] *a.c.* dalle zolle tanto roride ms.

7. dove è amore] *a.c.* dell'amore ms.] *a.c.* dove amore alberga ms.] *a.c.* dove l'amore alberga e l'uva ms.] *a.c.* <...> ms.
- 7-8. in gialli | e bianchi] *a.c.* in bianchi | e gialli ms.
- 7-9. *vd. nt.*
8. e bianchi e cupi grappoli pende] *a.c.* in bianchi e gialli e cupi grappoli pende ms.] *a.c.* gialli e bianchi pendono ms.
8. pende] *a.c.* è sospesa ms.] *a.c.* pende ms.
10. E se ora adattarci non possiamo al] *a.c.* E ora non siamo in armonia col ms.
11. più del suo amaro] *a.c.* più del suo male ms.
11. è rimasto] *a.c.* ha lasciato ms.
12. La vita due minuti ci dona] *a.c.* Due minuti ci dona la vita ms.] *a.c.* Due minuti la vita ms.
18. parlare] *a.c.* discorso ms.
19. dolce parlare] *a.c.* quieto discorso ms.
19. non come quello di prima] *a.c.* diverso dal primo parlare ms.
19. meno vivo:] *a.c.* meno vivo; ms.] *vd. nt.*
20. un cercare] *a.c.* seguire ms.
20. dicono] *a.c.* la chiamano ms.
21. un sospirare] *a.c.* sospirare ms.

Il testo della traduzione, uniformato secondo i criteri adottati per le precedenti traduzioni, è ricavato dal manoscritto conservato presso l'archivio di Luino. Il testo di Pound è nella versione dei *Selected Poems* (Faber&Faber, 1948), pp. 156-157.

v. 1

Nel manoscritto non è presente la traduzione del primo verso (*If you'd have me go on loving you*), e lo spazio bianco fra il titolo e il secondo verso, così come la lettera minuscola all'inizio del secondo verso (*ridatemi...*), lascia supporre che Sereni intendesse aggiungerlo a posteriori.

Benché non vi siano particolari dubbi dal punto di vista testuale, pare singolare che l'intero testo sia stato tradotto e ampiamente lavorato, mentre il verso iniziale non sia stato nemmeno abbozzato. Un dattiloscritto presente nel fascicolo di Luino, che come si è già detto all'inizio del capitolo non rispecchia la volontà autoriale con precisione, considera il secondo verso quale *incipit* del componimento (*Ridatemi il tempo di questo*). Una nota, poi, riportata a matita in calce al dattiloscritto, segnala: «non del tutto riuscita come traduzione, secondo il traduttore»; ciò implicherebbe che il traduttore considerasse terminato, benché «non del tutto riuscito», il proprio lavoro.

Il solo manoscritto, però, non lascia margine di interpretazione: in assenza di ulteriore documentazione, non è possibile considerare questa traduzione completa.

v. 4

Al quarto verso Sereni mantiene in un primo momento, salvo l'usuale inversione, la sintassi poundiana (*Via dalle care delizie il tempo mi ha distolto*), per poi invece scindere il verso in due periodi (*Via dalle care delizie. Il tempo mi ha distolto*).

La soluzione risulta insolita, e la correzione di Sereni parziale: egli infatti rese maiuscola la prima lettera dell'articolo *Il*, ma non inserì il punto fermo.

Per quanto strana appaia tale scelta, la correzione dell'articolo è evidente, e dunque si deve attestare la lezione indicata.

vv. 7-9

Come emerge dall'analisi delle varianti, i versi 7 e 8 sono i più lavorati e di conseguenza i meno chiari del manoscritto. Dal punto di vista lessicale, benché non si riesca a risalire a tutti i livelli di lavorazione, la lezione definitiva non presenta dubbi. Ciò che invece rimane incerta è la scelta dell'autore riguardo agli a capo, e l'incertezza cresce se si considera che, stando al testo qui ricavato, solo in questo passaggio Sereni non segue la versificazione originale.

Si riportano in questa edizione gli a capo così come si presentano nel manoscritto.

v. 19: «meno vivo»

Nel manoscritto il comparativo *meno vivo* va a capo: pare chiaro, però, che Sereni intendesse mantenerlo al verso 19, sia perché egli lo allinea al margine destro del foglio, sia perché lo spazio non consentiva altra possibilità.

La soluzione trascritta nel dattiloscritto presente nel fascicolo, che vorrebbe un espressivo *enjambement* analogamente a quanto visto nel caso dell'avverbio *finalmente* nella *Villanella*, non trova qui un riscontro adeguato.

La traduzione poundiana *To Madame du Châtelet* costituisce la seconda parte del trittico *Impressions of François-Marie Arouet (de Voltaire)*, pubblicato sulla rivista «Poetry» nel 1916, e l'anno seguente all'interno della sezione *Cathay* della raccolta *Lustra*. Si è già avuto modo di introdurre la composizione poundiana nel commento, al quale qui si rimanda, alla poesia *To madame Lullin*, l'ultima del trittico.²⁰⁹

Come in quel caso, sulle pagine di «The New Age», rivista abitualmente frequentata da Pound, era apparsa nel 1915 una versione inglese di *A Madame du Chatelet*,

²⁰⁹ Le sezioni, nell'ordine, sono: 1. *Phyllidula and the spoils of Gouvernet*; 2. *To Madame du Châtelet*; 3. *To Madame Lullin*. Nel 1945 fu pubblicata una traduzione italiana delle prime due poesie alle quali Pound si ispirò: cfr. *Voltaire letterato*, a cura di M.M. Rossi, Milano, Garzanti, 1945, pp. 207-209 (*Il Voi e il Tu* e *Alla signora du Châtelet*).

composta da D.R. Guttery:²¹⁰ fu forse la repulsione per le parafrasi letterali dei classici, come si è visto, che sollecitò Pound a fare dei testi di Voltaire alcune sue «elaborate masks».²¹¹ Si riporta di seguito il testo originale francese, e accanto il rifacimento di Pound.²¹²

A MADAME DU CHATELET (1741)	II. To Madame du Châtelet from <i>Impressions of François-Marie Arouet (de Voltaire)</i>
Si vous voulez que j'aime encore, Rendez-moi l'âge des amours; Au crépuscule de mes jours Rejoignez, s'il se peut, l'aurore.	If you'd have me go on loving you Give me back the time of the thing. Will you give me dawn light at evening? Time has driven me out from the fine plaisances,
5 Des beaux lieux où le dieu du vin Avec l'Amour tient son empire, Le Temps, qui me prend par la main, M'avertit que je me retire.	5 The parks with the swards all over dew, And grass going glassy with the light on it, The green stretches where love is and the grapes Hang in yellow-white and dark clusters ready for pressing. And if now we can't fit with our time of life
De son inflexible rigueur 10 Tirons au moins quelque avantage. Qui n'a pas l'esprit de son âge De son âge a tout le malheur.	10 There is not much but its evil left us. Life gives us two minutes, two seasons — One to be dull in; Two deaths — and to stop loving and being lovable, That is the real death,
Laissons à la belle jeunesse Ses folâtres emportements: 15 Nous ne vivons que deux moments; Qu'il en soit un pour la sagesse.	15 The other is little beside it. Crying after the follies gone by me, Quiet talking is all that is left us — Gentle talking, not like the first talking, less lively; And to follow after friendship, as they call it,
Quoi! pour toujours vous me fuyez, Tendresse, illusion, folie, Dons du ciel, qui me consoliez 20 Des amertumes de la vie!	20 Weeping that we can follow naught else.

²¹⁰ Si riporta qui la traduzione di Guttery disponibile a Pound (cfr. D.R. Guttery, *A Madame du Chatelet*, «The New Age» XVII, 25 (1915), p. 603): «If once more you'd have me love | Give me back love's golden days, | And in the twilight of my ways | Let some of their dawn's brightness move. || From that fair land where love holds sway, | Bright consort to the god of wine, | Fast holding to this hand of mine | Time led me silently away. || These thoughts our hearts in comfort keep | Tho' fast time bind us to his will: | They suffer all their age's ill | Who do not of its joys drink deep. || Whatever folly youth devise, | Some credit to its joys we'll give; | Yet of two moments that we live | In one at least let us be wise. || Now must I ever with vain strife | That fancy and illusion seek, | Heaven sent to succour me when weak | With all the bitterness of life. || Two deaths there are we all must die. | The first when love and beauty go, | This is immedicable woe, | 'Tis nothing in the grave to lie. || So did I long the loss deplore | Of youth's divine illusionment, | And long my heart sang its lament, | Desirous still, for days of yore. || Then came sweet Friendship from above | My sorely smitten soul to aid; | Yet though a tender-hearted maid | She had nowise the warmth of Love. || Her novel charms my heart did stir | To follow wheresoe'er she went, | But always did it sore lament | Its fate to follow none but her».

²¹¹ E. Pound, *Vorticism*, in *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, cit., p. 98. Si rimanda al commento della traduzione *To Madame Lullin* per approfondire le categorie critiche poundiane relative alla pratica traduttiva.

²¹² Il testo originale è qui riportato nella versione apparsa in Voltaire, *Œuvres complètes*, cit., pp. 512-513. Come nel caso di *A Madame Lullin*, sulla rivista «The New Age» probabilmente consultata da Pound il testo francese non è riportato.

On meurt deux fois, je le vois bien:
Cesser d'aimer et d'être aimable,
C'est une mort insupportable;
Cesser de vivre, ce n'est rien.

- 25 Ainsi je déplorais la perte
Des erreurs de mes premiers ans;
Et mon âme, aux désirs ouverte,
Regrettait ses égarements.

- Du ciel alors daignant descendre,
30 L'Amitié vint à mon secours;
Elle était peut-être aussi tendre,
Mais moins vive que les Amours.

- Touché de sa beauté nouvelle,
Et de sa lumière éclairé,
35 Je la suivis; mais je pleurai
De ne pouvoir plus suivre qu'elle.

Come nel caso di *To Madame Lullin*, è evidente l'operazione di compressione effettuata da Pound: le nove quartine originali sono infatti ridotte a soli venti versi, attraverso i quali le riflessioni voltairiane sul trascorrere del tempo si fanno ancora più rassegnate.

In particolare, il distico d'apertura di Pound ricalca il primi due versi originali, mentre la domanda retorica del terzo verso condensa i restanti due versi della prima quartina. Al quarto verso, poi, Pound anticipa l'azione del tempo indicata dai versi 7-8 del testo originale, e nei quattro versi seguenti (vv. 5-8) egli amplifica la descrizione della natura a cui Voltaire concede solo due versi (vv. 5-6).²¹³ Ancora, la terza quartina francese è concentrata nei versi 9-10, e le due seguenti nei versi 11-12. La sesta quartina è invece ripresa quasi alla lettera dai versi 13-15, forse i più struggenti dell'intero componimento. I cinque versi finali di Pound, nei quali prevale il rimpianto della passione amorosa, restituiscono infine le ultime tre quartine originali.²¹⁴

²¹³ Cfr. R. Campi, *Ezra Pound travestito da François-Marie Arouet de Voltaire, ovvero la traduzione come maschera*, cit., pp. 287: il «“principio di condensazione” non guida sempre Pound nella sua opera di riscrittura. Esso [...] è subordinato alle esigenze di quella che Pound chiama *fanopea*, ossia la parola capace di “proiettare un'immagine visiva sulla mente”. Se la parola poeticamente rilevante, ossia efficace, è per Pound quella in grado di fissare l'“immagine”, allora un verso come *des beaux lieux où le dieu du vin* | [...] *tient son empire* (v. 5) suonerà genericamente denotativo; e perciò Pound lo amplia in quattro versi [...]. È evidente come in questo caso l'effetto di amplificazione concorra al medesimo fine del processo di condensazione che Pound applica altrove».

²¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 288: «Pound si mantiene ammirevolmente fedele proprio all'*esprit* del Voltaire ancor oggi più vivo e godibile, ovvero il Voltaire delle prose narrative e soprattutto della corrispondenza privata».

Come detto, la traduzione di Sereni del rifacimento poundiano non raggiunse lo stadio delle bozze, e rimase fra le carte del poeta poi raccolte a Luino. Oltre che inedita, la mancanza del primo verso porta a considerare anche incompiuta la versione sereniana. Ciò potrebbe far supporre che Sereni abbia tentato per ultima questa traduzione, e che abbia preferito abbandonare il lavoro piuttosto che completarlo frettolosamente entro le scadenze di Scheiwiller. È anche possibile, al contrario, che questa traduzione sia stata lavorata più lentamente delle altre, come suggerisce il ricco apparato critico, e che essa sia stata rimaneggiata dall'autore fino all'ultimo senza però riuscire a giungere per tempo a una versione convincente.²¹⁵

Il secondo verso, che apre la traduzione sereniana, restituisce fedelmente il corrispettivo poundiano; il soggetto sottinteso (*you*), coerentemente sia allo stile voltairiano che alla traduzione *A Madame Lullin*, è interpretato da Sereni al plurale (*ridatemi*), e il pronome dimostrativo *questo* sostituisce il sostantivo generico *thing*.

Il ritmo anapestico del novenario è regolare, e prosegue al terzo verso, nel quale è possibile riconoscere un senario e un settenario. Anche qui, salvo l'inversione fra il soggetto (*La luce*) e il predicato (*mi darete*), Sereni segue alla lettera il dettato poundiano.

Il quarto verso è invece più complesso, come documentato nella nota all'apparato critico. Il sintagma preposizionale *dalle care delizie* è anticipato a inizio verso, e introdotto dall'avverbio *Via*; la forma arcaica *plaisaunces* adottata da Pound, per la più comune *pleasances* (lett. *piaceri*), è poi efficacemente resa dall'elegante espressione sereniana *care delizie*. Il soggetto (*Il tempo*) e il costrutto verbale (*m'ha distolto*) che seguono, solo in un secondo momento furono separati, con il punto fermo, dalla prima parte del verso: la soluzione finale, dunque, vede un primo emistichio

²¹⁵ È possibile identificare almeno due fasi di lavorazione sul manoscritto, riconoscibili dall'utilizzo di penne diverse. L'ipotesi che questa traduzione sia stata rimaneggiata in fasi diverse darebbe ragione di una serie di elementi. Innanzitutto alcune tematiche vicine a quelle presenti nella *Villanella*, come il passare della giovinezza e il rapporto fra amore e amicizia, farebbero pensare che Sereni possa aver cominciato presto a tradurla; inoltre, essa precede *To Madame Lullin* nel trittico poundiano, la quale potrebbe quindi essere considerata un seguito del tentativo di traduzione di *To Madame du Châtelet*; soprattutto, alcune varianti, che verranno commentate nel paragrafo conclusivo del capitolo, documentano una evoluzione stilistica che, da un registro risolutamente lirico, tende ad avvicinarsi all'intonazione poundiana.

nominale, al quale segue la proposizione che, con un forte *enjambement*, regge i cinque versi che seguono (vv. 5-9).

La soluzione di Sereni, tanto espressiva quanto lontana dalla versificazione originale, può essere stata indotta dall'inserimento dell'avverbio *Via*: il verbo frasale *has driven ... out* è infatti già restituito dal verbo *ha distolto*, e l'avverbio *Via* si sarebbe rivelato ridondante se i due emistichi non fossero stati divisi.

Si noti, in questo verso, come il tipico accostamento di registri diversi da parte di Pound (*has driven me out ... the fine plaisaunces*) sia invece uniformato da Sereni (*dalle care delizie ... m'ha distolto*).

Il tono si mantiene alto anche nei versi che seguono. Al quinto verso, oltre a esplicitare la preposizione *dai*, Sereni trasforma il sintagma preposizionale *with the swards* in una subordinata relativa; l'aggettivo letterario *roride* traduce poi l'intera espressione *all over dew*, mentre il raro sostantivo *swards* (lett. *manti erbosi*) viene declassato al meno elegante *zolle*. A differenza di Pound, Sereni omette la virgola a fine verso, ottenendo un *enjambement* che lega il doppio complemento oggetto: *i parchi ... hanno roride le zolle | e l'erba*.

Il sesto verso non presenta alcuna variante: si desume che l'immagine, dal sapore risolutamente ermetico, fu modellata da Sereni con grande dimestichezza. Il riflessivo *si fa*, introdotto ancora da un *che* relativo, non regge infatti l'aggettivo *glassy* (lett. *vitreo*), bensì il solo sostantivo *vetro*, senza la preposizione *di* a precederlo; ancora, la preposizione *alla* permette che il doppio sintagma *with light on it* sia concentrato nel solo *alla luce*.²¹⁶

L'elenco di ciò da cui il poeta è *distolto* prosegue quindi al settimo verso: i *verdi spazi* traducono abbastanza fedelmente *the green stretches* (lett. *le verdi distese*), così come la subordinata seguente *dove è amore*, che, dopo le incertezze riportate nell'apparato critico, presenta solo una leggera inversione rispetto a *where love is*. Qui la differenza più significativa riguarda piuttosto la conclusione del verso: al posto del soggetto *the grapes*, che Sereni ritarda di ben due versi, si trova il complemento *in gialli*; come nel caso della *Villanella*, dunque, anche qui Sereni evita gli *hyphenated compounds*: in

²¹⁶ L'espressione *si fa vetro alla luce* rimanda al *vetro luce | delle darsene* (vv. 10-11) la poesia *Triana* che Mario Luzi pubblicò nel 1940 nella prima edizione della raccolta *Avvento notturno*.

questo caso la forma *yellow-white* è legata dalla congiunzione *e*, ma l'*enjambement* riproduce, in parte, l'effetto del trattino poundiano (*in gialli | e bianchi*).

Come detto, in questo lungo periodo (vv. 4-9) il registro si mantiene alto. Dal punto di vista lessicale, si è già indicato il verbo *distogliere* (v. 4) e l'aggettivo *roride* (v. 5), ma si vedano anche l'espressione *dove è amore* (v. 7), che rinuncia alla forma più comune formata dall'articolo e dalla particella pronominale *ci* (*dove c'è l'amore*), l'aggettivo *cupi* (v. 8), che conferisce una suggestiva venatura emotiva ai *dark grapes* (lett. *grappoli scuri*), e soprattutto la locuzione *sul punto di* (v. 9) che traduce l'espressione più colloquiale *ready for* (lett. *pronti per*).

Anche la sintassi contribuisce all'innalzamento del tono poetico, attraverso le consuete inversioni che coinvolgono sia singoli sintagmi, come *roride zolle* (v. 5), sia l'intero periodo. Il predicato *pende* (v. 8) è infatti scalato a fine verso e anticipa il soggetto *l'uva* (v. 9), a sua volta posticipato di due versi rispetto al testo originale. Tale soluzione risulta ben calibrata: sia il verbo *pende* che il soggetto *l'uva* mantengono infatti, benché invertite, le posizioni a inizio e fine verso volute da Pound, producendo inoltre un *enjambement* particolarmente espressivo (*pende | l'uva*).

Si noti, da ultimo, anche l'assonanza che si viene a creare fra le estremità del nono verso (*l'uva ... pigiatura*).

Al decimo verso il sintagma verbale presenta una inversione fra le parti che lo costituiscono (*adattarci non possiamo*); Sereni sceglie inoltre la forma riflessiva *adattarci*, che regge la preposizione *a*, in luogo del costrutto inglese *fit with* (lett. *essere adatti per*). L'aggettivo *our*, che Pound riferisce al sostantivo *time*, nella versione sereniana viene invece accostato a *vita*, la cui preposizione (*di vita*), preferita alla forma discorsiva *della*, favorisce l'intonazione poetica del passo.

La traduzione dell'ultimo verso della strofa, ancora, ingentilisce il dettato originale: le due proposizioni (*There is ... left us*) vengono ridotte a una, con il verbo *essere* posticipato e la particella pronominale *ci* che traduce quella inglese (*us*) ma insieme richiama, per omonimia, l'avverbio iniziale omesso (*There is*, lett. *c'è*). Nell'inciso (*più del suo amaro*), inoltre, la locuzione *più di* traduce la preposizione *but*, e

l'aggettivo *amaro*, qui con funzione di sostantivo, ridimensiona l'originale *evil* (lett. *male*) creando un'assonanza con il verbo del verso precedente (*possiamo ... amaro*).²¹⁷

La traduzione della seconda strofa (vv. 12-16) si apre ancora con una inversione fra il complemento oggetto (*due minuti*) e il verbo (*dona*, più fine di *gives*), legati dal pronome *ci* come nell'originale. Il predicato seguente, *essere spenti*, per quanto severo smorza l'immagine poundiana anche grazie all'omissione dell'avverbio *in* (*to be dull in*, lett. *essere soffocati dentro*).

Al verso seguente (v. 14) Sereni ancora alleggerisce il periodo, sostituendo il verbo *to stop* con l'avverbio *non* ripetuto due volte. Il senso di finitezza espresso da Pound è reso ancor più drammatico da Sereni grazie all'inserzione dell'avverbio *più*, che genera una climax che culmina nella personale scelta del verbo: *amati*. Pound infatti non adotta né l'aggettivo *beloved* né il participio *loved*, bensì l'aggettivo *lovable* (lett. *amabile*), attenendosi così al testo di Voltaire (*aimable*). Vi è dunque una diversa sottolineatura da parte dei due poeti: *to be lovable* pertiene infatti a una dimensione estetica o morale; *essere amati*, invece, riguarda una sfera più profonda, psicologica o esistenziale. Anche l'aggettivo con cui, nel settenario che segue (v. 15), Sereni descrive questa *morte*, ne sottolinea l'accezione quasi spirituale: *vera*, che traduce l'originale *real* (lett. *reale*).

Un doppio quinario conclude quindi la seconda strofa (v. 16): la preposizione *beside* seguita dal pronome *it* è anticipata e concentrata nel sintagma preposizionale *al confronto*, e il significato del predicativo *little* rimane invariato nell'espressione *poca cosa*.²¹⁸

²¹⁷ Si noti la singolare ricorrenza, nei versi 10-12, di parole e sintagmi che rimandano al primo canto dell'*Inferno* dantesco: il sintagma preposizionale *di nostra vita* in chiusura di verso (v. 10) coincide con il secondo emistichio del primo verso della *Commedia* (*Nel mezzo del cammino di nostra vita*); l'aggettivo *amaro* (v. 11) designa anche la *selva oscura* (*Tant'è amara che poco è più morte*, v. 7); il sostantivo *stagioni* (v. 12) rievoca, con altro significato, la *dolce stagione* primaverile che rassicura Dante alla vista della *lonza* (v. 43).

²¹⁸ Il sintagma *poca cosa* rimanda al ritornello della *Villanella*, dove la *bellezza* è definita una *rara cosa*.

Il *rimpianto* che apre l'ultima strofa della traduzione (v. 17) restituisce con minor intensità emotiva il *pianto* poundiano (*Crying*);²¹⁹ anche la descrizione seguente si fa più composta rispetto al tono originale: il sostantivo *follies* (lett. *follie*) è reso con il più nobile *deliri*, preceduto da ben due aggettivi: uno, *perduti*, traduce *gone by me*, mentre l'altro, *dolci*, è un'aggiunta sereniana. Si noti poi il regolare ritmo anapestico che scandisce l'intero verso, e il calibrato accumulo delle consonanti *d*, *l* e *r* (*Il rimpianto dei dolci perduti deliri*).

Lo scarto stilistico che si riscontra fra la traduzione di questo verso e l'originale è forse il più stridente dell'intero componimento:

Crying after the follies gone by me, Il rimpianto dei dolci perduti deliri,

Il ritmo anapestico prosegue nel doppio senario seguente (v. 18); il secondo emistichio (*è quanto ci resta*) regge il periodo che coincide con l'intera strofa.

Quiet talking è tradotto alla lettera da Sereni (*quieto parlare*), mentre nel secondo senario il pronome *quanto* sintetizza *all that* (lett. *tutto ciò che*), e la formulazione *ci resta* evita la ripetizione della formula *ci è rimasto* (v. 11), laddove Pound ripropone invece il medesimo verbo (*left*). L'articolo indeterminativo *un*, infine, conferisce la funzione di sostantivo ai verbi all'infinito che si susseguono nei versi finali (*un quieto parlare ... un dolce parlare ... un cercare ... un sospirare*).

Il verso 19 recupera poi l'intonazione dell'inizio della strofa: anzitutto ritorna l'aggettivo *dolce*, che evita la ripetizione di *quieto* attestata nell'apparato critico, ma appare decisamente meno negativo del *Gentle* poundiano; l'aggettivo finale *vivo*, poi, risulta più grave rispetto a *lively* (lett. *vivace*). La triplice ripetizione, in soli due versi, del sostantivo *talking* fu considerata forse eccessiva da Sereni, il quale sostituisce l'ultimo con il pronome *quello*, oltre all'aggettivo corrispondente *first* con il sintagma preposizionale *di prima*.

²¹⁹ Anche nella traduzione della *Villanella* Sereni adotta il sostantivo *rimpianto*, in quel caso per tradurre l'inglese *regret* (v. 8). L'esperienza del *rimpianto* ricorre nei *Colloqui* di Gozzano e soprattutto nel *Canzoniere* di Saba: si vedano per esempio le poesie *A Lina* (v. 7), *Il pomeriggio* (v. 5), *Dopo una passeggiata* (v. 17), *Nuovi versi alla Lina* (v. 138), *L'ultima tenerezza* (v. 28), *La brama* (v. 63), *L'uomo* (v. 411), *Firenze* (v. 6), *Ecco, adesso tu sai* (v. 7) e, infine, *In treno*, dove il *rimpianto* del poeta è *vano* (v. 14) come quello della *Villanella*.

Sereni mantiene poi la funzione nominale del verbo anche al penultimo verso (v. 20), correggendo la variante *seguire*, più vicina all'originale *to follow*, con *un cercare*; ancora, mentre Pound con il pronome *it* dell'inciso finale (*as they call it*) si riferisce al sostantivo *friendship*, Sereni modifica la prima traduzione letterale (*come la chiamano*) con una più generica (*come dicono*), che riguarda l'intera espressione *cercare l'amicizia*.

Nell'ultimo verso il verbo *sospirare* liricizza l'originale *weeping* (lett. *piangere*), e la subordinata viene riformulata a parti invertite: il sintagma preposizionale *di null'altro*, che rende efficacemente il tono formale del sintagma *naught else*, è anticipato all'inizio della subordinata. Come al verso precedente, poi, Sereni conferisce al verbo *follow* l'accezione di *cercare*, ma ne altera la forma optando per il sostantivo deverbale *cerca*, nella consueta locuzione introdotta dalla preposizione *in*. L'espressione *in cerca* è infine retta dal verbo *andare*, che qui sostituisce, coniugato al modo congiuntivo nella raffinata forma introdotta dalla particella *si* (*di null'altro in cerca noi si vada*), il più perentorio verbo modale *can* (lett. *noi non possiamo seguire altro*).

A conclusione dell'analisi svolta, occorre sottolineare che la traduzione della poesia *To Madame du Châtelet* non può essere considerata, al contrario di *La soffitta*, una versione definitiva a cui mancò solo il passaggio sotto i torchi. Il manoscritto, oltre a non riportare il verso iniziale, documenta una sofferta lavorazione che non consentì a Sereni di inviare la bozza all'editore.

Nonostante ciò, il manoscritto ha un valore indubbio, ed esso fornisce un apporto significativo allo studio dell'incontro che Sereni ebbe con la poesia di Pound.

5. SERENI TRADUTTORE DI POUND: UN COMMENTO

L'edizione critica e il commento delle otto traduzioni poundiane rivelano scelte, da parte di Sereni, disomogenee e a tratti contraddittorie. Più che un atteggiamento traduttivo incoerente, però, queste versioni documentano un momento della ricerca poetica sereniana in cui le abitudini stilistiche che accompagnavano il poeta fin dagli esordi incontrano un linguaggio capace di stimolare nuove soluzioni ritmiche, sintattiche e lessicali. Sereni trova cioè, grazie all'invito di Scheiwiller, un terreno fertile per sperimentare nuove soluzioni stilistiche, benché, come dichiarato da Sereni stesso, non fu innanzitutto per un «esercizio» che egli accettò la proposta dell'editore milanese.²²⁰ Così, accanto ad un atteggiamento prevalentemente conservativo, che si declina nel complessivo innalzamento del registro determinato da un lessico letterario, lunghezze metriche e scansioni ritmiche tradizionali e soprattutto ostinate inversioni sintattiche, convive uno slancio innovatore che si fa, in un paio di passaggi, quasi esuberante.

Come documentato nel precedente capitolo, Sereni in un primo momento declinò l'invito di Scheiwiller a collaborare al libriccino poundiano per timore di consegnare «una cosa improvvisata e, tutto sommato, non seria»;²²¹ la sua frequentazione della poesia di Pound era infatti, a detta sua, troppo «superficiale» per consentirgli di osare una traduzione.²²² La lettura dei *Selected Poems* si rivelò però proficua, e Sereni si dedicò alle traduzioni del poeta americano, a cominciare forse, come detto, dalla poesia *Villanelle: the Psychological Hour*. Non solo gli elementi ricavati dalle lettere che Sereni inviò ad Alessandro Parronchi e allo stesso Scheiwiller fanno supporre che la *Villanella* fu la prima traduzione poundiana di Sereni, ma anche l'analisi delle scelte

²²⁰ Cfr. V. Sereni, *Premessa*, in *Il Musicante di Saint-Merry*, cit., p. VIII: «Tradurre non è mai stato per me un esercizio».

²²¹ Cfr. la lettera di Sereni a Scheiwiller del 25 settembre 1955: «Caro Scheiwiller, temo che non ce la farò con Pound, anche perché sarebbe proprio una cosa improvvisata e, tutto sommato, non seria».

²²² Cfr. la lettera di Sereni a Scheiwiller del 17 settembre 1955: «Per Pound mi è assolutamente difficile scrivere alcunché: lo conosco in modo superficiale, non l'ho veramente frequentato»; cfr. anche V. Sereni, *Primo incontro con Ezra Pound*, cit., p. 990: «Avevo sempre sorvolato su Pound e questa era certamente una lacuna e tale rimane tuttora».

traduttive: sotto ogni aspetto stilistico, infatti, è possibile rilevare l'attitudine a ricondurre la vivace parola poundiana entro i confini di un linguaggio tradizionalmente letterario.

Fin dalla riformulazione del distico iniziale (*Avevo disposto l'evento | con uno zelo che riuscì nefasto*), per esempio, appare evidente la tendenza sereniana a elevare il dettato poundiano, decisamente più discorsivo e ricco di espressioni colloquiali. Dal punto di vista metrico, poi, nei primi undici versi si susseguono endecasillabi, novenari e senari, questi ultimi dal regolare ritmo anapestico. Puntualmente, laddove lessico e ritmo non arrivano, Sereni adotta l'inversione sintattica quale sicura via per evitare una cadenza prosastica (per esempio: *Scosso è il loro piccolo mondo*, v. 12; *Al mio spirito berrebbe la bellezza*, v. 29; *Il terzo giorno è ora qui*, v. 40). Da ultimo, Sereni tende a evitare le ripetizioni, come emerge nei versi finali dove, grazie a un'inversione e a una soluzione pronominale, il sintagma anaforico *No word* cade (vv. 41-42).

Anche la più breve traduzione *A Madame Lullin* presenta caratteristiche risolutamente tradizionali. La regolarità metrica rilevata nei primi due distici di endecasillabi (vv. 1-4), così come nel doppio settenario finale (v. 8), viene solo mascherata dai versi centrali più lunghi (vv. 5-6), all'interno dei quali le cesure segnano, ancora, un endecasillabo e un settenario. Tutte le scelte lessicali, con la sola eccezione del sostantivo *vecchio* al primo verso,²²³ contribuiscono poi a conferire una intonazione lirica al componimento, che l'inserzione iniziale del sintagma *d'amore* sembra voler dichiarare (*versi d'amore*, v. 2); ancora, nella medesima direzione, si riscontrano le inversioni sintattiche dei versi centrali (vv. 5-6) e il ricorrente ritmo dattilico (vv. 2-4) e anapestico (vv. 1 e 8).

Tali considerazioni valgono, in varia misura, per tutte le otto traduzioni. Nessuna però è sistematicamente ricondotta da Sereni entro le forme e i modi poetici a lui noti quanto la *Villanella* e *A Madame Lullin*.

²²³ Il sostantivo *vecchio* è ricorrente nelle poesie dei due autori forse più influenti nella formazione di Sereni: Gozzano e Saba. Per il primo basti *L'Analfabeta* (da *La via del rifugio*), per il secondo si pensi per esempio al *vecchio sui piedi malcerto* di *La greggia* (v. 13), al *vecchio che bestemmia* di *Città vecchia* (v. 11) e allo *scaltro vecchio* de *Il patriarca* (v. 9).

Si è detto, al riguardo, che l'incontro con la poesia di Pound sollecitò, in qualche misura, Sereni a tentare nuove soluzioni stilistiche. Una preziosa documentazione di ciò viene dallo studio delle varianti presenti nel manoscritto della traduzione inedita *To Madame du Châtelet*; qui, infatti, è possibile osservare – *in progress* – la tensione che venne a prodursi nella mano del traduttore, che il più delle volte corregge la prima versione nell'intento di avvicinarsi maggiormente al linguaggio originale.

Al terzo verso, che traduce l'originale *Will you give me dawn light at evening?*, si rileva per esempio il seguente passaggio:

La luce mi ridarete dell'alba al crepuscolo? → La luce dell'alba mi darete alla sera?

La doppia inversione iniziale è alleggerita grazie all'accostamento del sintagma preposizionale *dell'alba* a quello nominale che esso specifica (*La luce*); soprattutto, la traduzione lirica del sostantivo *evening* con *crepuscolo* viene ridimensionata dal letterale, e più comune, *sera*.

Ancora, al settimo verso si attestano quattro fasi relative alla traduzione della subordinata *where love is*:

dove l'amore alberga → dove amore alberga → dell'amore → dove è amore

La prima variante presenta il verbo letterario *alberga*, lontano dal tono poundiano; l'eliminazione dell'articolo dal sintagma nominale, poi, accentua ancor di più il carattere lirico della traduzione. La terza soluzione manifesta invece l'intenzione di Sereni di abbassare il registro: egli infatti elimina il verbo *alberga* e trasforma la subordinata in un sintagma preposizionale (*dell'amore*); il risultato è più discorsivo, ma rievoca la preferenza per lo stile nominale propria della prima fase poetica sereniana. La soluzione definitiva, poi, ripristina la subordinata traducendola alla lettera (*dove è amore*).

Un ultimo esempio riguarda i versi finali della traduzione, e in particolare il distico che concerne il *parlare* (*Quiet talking is all that is left us — | Gentle talking, not like the first talking, less lively*). Sereni, in un primo momento, traduce *talking* con il più elegante sostantivo *discorso*, per poi recuperare invece il letterale *parlare*. Anche l'inciso (*not like the first talking*), benché in esso Sereni eviti l'ulteriore ripetizione di

talking con il pronome *quello*, risulta più discorsivo rispetto alla versione letterale iniziale:

diverso dal primo parlare → non come quello di prima

Il risultato finale della traduzione di *To Madame du Châtelet* conferma quanto detto riguardo a *Villanella* e *A Madame Lullin*; tuttavia lo studio delle varianti documenta qui lo sforzo, da parte del poeta, di adeguare i propri modi stilistici per potersi accostare al linguaggio poundiano. Tale disponibilità comporta, in certi casi, che la soluzione finale appaia poco uniforme.

Più equilibrate, invece, risultano quattro traduzioni brevi, nelle quali Sereni poté rintracciare qualcosa del proprio stile e la cui lunghezza gli consentì probabilmente di gestire la lavorazione con maggior agio.

L'immagine tratteggiata nella poesia *In a Station of the Metro*, come detto, presenta caratteristiche affini, in particolare per lo stile conciso e nominale, ai modi sereniani; così anche le poesie *Shop Girl*, in cui la similitudine iniziale (vv. 1-2) e il distico finale (vv. 5-6) concentrano stilemi ermetici e raffinati rimandi letterari, e *The Garret*, in cui Sereni accentua il lirismo della seconda strofa (vv. 6-11). *Coitus*, poi, presenta un tono insolitamente solenne, che Sereni enfatizza ulteriormente.

Una felice commistione fra la parola del poeta e quella del traduttore si ha invece in una versione lunga, *Studio d'estetica*, che Sereni scelse di leggere, appunto, nella già citata trasmissione radiofonica del 1956.²²⁴ Qui infatti il traduttore riesce a restituire la freschezza delle immagini e del linguaggio poundiano mantenendo però un accento personale. Così, per esempio, al primo verso egli traduce il sostantivo *children* con *bimbi*, e condensa il verso seguente (*Being smitten with an unusual wisdom*) nell'espressione *di colpo fatti veggenti*. Il lessico è in certi casi ricercato, come il sostantivo *panni* per *clothing* (v. 1), ma si accosta talvolta a espressioni ancor più colloquiali di quelle poundiane, come nel caso del decimo verso:

And there had been a great catch of sardines e c'era stata una bella pesca di sardelle

²²⁴ V. Sereni, *Primo incontro con Ezra Pound*, cit., p. 990.

Le inversioni sono limitate e, oltre ad avere una funzione narrativa, come nel caso del quinto verso, sono affiancate a costrutti piani e discorsivi:

e grida lanciarono dalla sassosa riva:

Guarda! Ahi, guarda! ch'è be'a

Ma tre anni più tardi

udii il giovane Dante, di cui ignoro il cognome –

Studio d'estetica raggiunge un vertice, fra le traduzioni poundiane di Sereni.²²⁵ Il traduttore non piega infatti il linguaggio originale al proprio, e nemmeno si limita a svolgere una parafrasi poetica; egli dimostra, piuttosto, di aver acquisito una maggior consapevolezza delle strategie linguistiche e retoriche che guidano la poesia di Pound, e di essere riuscito a restituirle con originale fedeltà. La provocazione *estetica* poundiana non è solo tradotta, ma efficacemente comunicata o, per usare le parole di Alessandro Parronchi, resa «intelligibile e affascinante».²²⁶

Si può allora comprendere meglio l'avvertenza pronunciata da Sereni nel 1956, subito dopo aver definito Pound «croce e delizia dei filologi e dei chiosatori, oltre che dei traduttori»:

Occorre più che mai mettersi dall'interno del lavoro dell'artista e, fin dove è possibile, rendersi ben conto dei mezzi e dell'oggetto, partecipare attivamente, dividerne in certo qual modo il rischio.²²⁷

Studio d'estetica è il risultato della disponibilità di Sereni a «mettersi all'interno del lavoro dell'artista»; la consapevolezza dei «mezzi» e dell'«oggetto» della poesia di Pound gli consente così di potersi esprimere con una voce nuova, che nelle altre traduzioni si manifesta solo a tratti.

²²⁵ Come già ricordato, anche Luciano Anceschi e Vanni Scheiwiller elogiarono, su tutte, proprio la traduzione *Studio d'estetica* (V. Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi (1935-1983)*, cit., p. 345 e V. Scheiwiller, *A lume spento: 1908-1958*, cit., p. 69).

²²⁶ *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, cit., p. 278.

²²⁷ V. Sereni, *Primo incontro con Ezra Pound*, cit., p. 992.

Non solo in *Studio d'estetica*, però, Sereni dimostra di «partecipare attivamente» al lavoro di Pound. Due passi, in particolare, documentano il tentativo sereniano di far proprio un espediente adottato dal poeta americano; si tratta di due casi di “iterazione creativa”, per così dire, ossia di due episodi in cui si attesta l'intenzione di personalizzare il testo originale attraverso l'espedito della ripetizione.

Il primo caso riguarda la traduzione della poesia *Coitus*. Come già indicato nel commento alla poesia, Sereni ricalca la ripetizione poundiana del sintagma *a procession*, anticipandola di un verso e applicandola al pronome *nulla*:

Here is there naught of dead gods	Qui <u>nulla</u> è dei vecchi dèi,
But <u>a procession</u> of festival,	<u>nulla</u> se non una processione
<u>A procession</u> , O Giulio Romano,	di sagra, ove tu avresti
Fit for your spirit to dwell in.	volentieri dimora, O Giulio Romano.

Che Sereni ponesse particolare attenzione alla forma dell'iterazione pare confermato dalla traduzione del terzo verso della poesia *Shop Girl*:

And they talk of Swinburne's women	E delle donne di Swinburne
	loro parlano e parlano

Qui la ripetizione del verbo *parlano* non solo è arbitraria, ma prolunga il verso al punto di indurre il poeta a scomporlo su due righe, quando invece il resto della breve poesia risulta regolare.

Se si considera che proprio l'iterazione sarebbe diventata la «dominante formale» degli *Strumenti umani*,²²⁸ è possibile attribuire alle traduzioni da Pound un ruolo significativo per l'approfondirsi di tale strategia retorica in Sereni. Egli dichiarò infatti che le sue traduzioni furono la via per «partecipare attivamente» all'attività poundiana e per «condividerne in certo qual modo il rischio»; tale condivisione segnò lo sviluppo della sua poesia, nella quale è possibile individuare le tracce del suo «primo incontro» con il poeta americano.

²²⁸ L'espressione «dominante formale», riferita all'iterazione sereniana, è di P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici» VI, 17 (1972), p. 35, il quale a sua volta rimanda a F. Fortini, *Il libro di Sereni*, «Quaderni piacentini» V, 26 (1966), pp. 63-74.

6. POUND FRA LE DUE «FASI» DELLE TRADUZIONI DA WILLIAMS

È necessario, a questo punto, provare a precisare il legame che intercorre fra le traduzioni sereniane da Pound e quelle da William Carlos Williams;²²⁹ si tratta infatti dei due soli poeti anglofoni presenti nel *Musicante di Saint-Merry*, ed entrambi impegnarono Sereni negli anni '50.

Come si è visto nel primo capitolo, Sereni propose a Vanni Scheiwiller di pubblicare qualche suo inedito williamsiano già nel 1954,²³⁰ ma il progetto, a causa di un impegno precedentemente assunto con l'editore Carlo Cardazzo,²³¹ fu realizzato solo due anni più tardi, con la stampa dell'antologia *Poeti stranieri del Novecento tradotti da poeti*

²²⁹ William Carlos Williams nacque in New Jersey nel 1883. Figlio di immigrati, crebbe parlando correntemente inglese, francese e spagnolo, e ciò gli consentì, prima di iscriversi alla facoltà di Medicina dell'University of Pennsylvania nel 1902, di frequentare le scuole superiori tra la Svizzera, Parigi e New York. Laureatosi nel 1906, lavorò qualche anno a New York per poi specializzarsi in pediatria presso l'Università di Lipsia, in Germania. Dal 1910 praticò per oltre quarant'anni la professione medica nella sua città natale, Rutherford, dove nel 1912 sposò Florence Herman. Durante gli anni universitari alla UPenn, Williams strinse amicizia con Ezra Pound e Hilda Dolittle, i quali furono un importante stimolo per la sua passione per la poesia. La sua prima raccolta, *Poems*, apparve nel 1909, seguita nel 1912 da *The Tempers*. Fu influenzato in modo considerevole, agli esordi della sua carriera letteraria, dalla poetica imagista poundiana prima, e, durante la prima guerra mondiale, dagli incontri newyorchesi con artisti e poeti del calibro di Marcel Duchamp, Francis Picabia, Wallace Stevens e Marianne Moore, con i quali formò il gruppo "The Others". Williams prese presto le distanze dall'atteggiamento europeista di Pound e, soprattutto, di Eliot: l'impeto di rinnovamento del linguaggio poetico americano si sarebbe dovuto radicare, secondo lui, all'interno dell'identità americana, e non nell'imitazione del vecchio continente europeo. L'emancipazione dalla poetica dei due emigrati emerge nella raccolta *Spring and All* del 1923, che si poneva quale alternativa alla eliotiana *The Waste Land*. Dal 1937 cominciò la sua collaborazione con la casa editrice New Directions, e divenne un punto di riferimento dei movimenti poetici americani degli anni '50. Fra il 1946 e il 1958 Williams pubblicò i cinque volumi di *Paterson*, un poema epico che concentra il suo americanismo e la sua fede nella quotidianità. Dal 1951 soffrì di attacchi di cuore e di depressione, e nel 1963 morì a Rutherford. A due mesi dalla morte, gli fu assegnato il premio Pulitzer per la sua ultima raccolta, *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1962).

²³⁰ Cfr. la lettera inviata da Sereni a Scheiwiller il 10 agosto 1954, in risposta alla richiesta dell'editore di pubblicare una poesia nell'antologia *Poesie alla madre*. Scheiwiller fu costretto, nella lettera del 16 agosto, a declinare la proposta, perché l'antologia raccoglieva solo poesie italiane, ma invitò Sereni a collaborare ad altri progetti editoriali. Il 10 settembre, allora, Sereni scrisse nuovamente a Scheiwiller proponendogli ancora «un gruppetto di [...] traduzioni di W.C. Williams».

²³¹ Cfr. la lettera che Scheiwiller inviò a Sereni il 29 gennaio 1955, con allegata la dichiarazione di Cardazzo di voler pubblicare le traduzioni di Sereni da Williams.

italiani.²³² Nel 1951, infatti, Cardazzo chiese a Luciano Anceschi di indicargli una persona in grado di tradurre qualche poesia di Williams, e Anceschi fece il nome di Sereni: fu questo lo stimolo che avvicinò Sereni al poeta americano.²³³

Nel 1956, poi, Sereni vinse il premio “Libera Stampa”, al quale aveva partecipato inviando, oltre ad alcune poesie proprie, anche cinque versioni di Williams, che furono stampate l’anno seguente accompagnate da immagini di Sergio Dangelo.²³⁴ La pubblicazione nel 1961 del volume *Poesie*, che raccoglie trenta traduzioni di Sereni da Williams accanto a quelle di Cristina Campo, segna infine il termine della lavorazione avviata per il suggerimento di Anceschi.²³⁵

Le traduzioni williamsiane impegnarono dunque Sereni per circa un decennio, dal 1951 al 1961. Come ha documentato Sara Pesatori nella sua recente tesi di dottorato, in quegli anni Sereni tradusse quarantotto poesie di Williams, di cui trentadue sono edite, mentre le altre sedici sono conservate presso l’archivio di Luino.²³⁶

²³² V. Sereni, *Dedica per un pezzo di terra*, in *Poeti stranieri del Novecento tradotti da poeti italiani*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1956, pp. 110-111. Alcune traduzioni sereniane da Williams erano già apparse tre anni prima sulla rivista «Inventario» 5 (1953), pp. 142-147 e nell’antologia *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, a cura di L. Anceschi e S. Antonielli, Vallecchi, Firenze, 1953, pp. 686-688.

²³³ Lo stesso Sereni dichiarò nella *Premessa* al *Musicante di Saint-Merry*: «Debbo [...] a Luciano Anceschi lo stimolo a cimentarmi con W.C. Williams per un’edizione speciale che doveva essere illustrata da Marino Marini e che poi non si fece» (V. Sereni, *Premessa*, in *Il Musicante di Saint-Merry*, cit., pp. VI-VII). L’episodio di Carlo Cardazzo è raccontato ancora da Sereni in una pagina inedita del Quaderno C (p. 5) conservata presso l’archivio di Luino e riportata da Sara Pesatori (S. Pesatori, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams: un’edizione critica delle versioni edite e inedite*, tesi di dottorato, Università di Reading (UK), settembre 2012, p. 24).

²³⁴ W.C. Williams, *Poesie*, versioni di V. Sereni, immagini di S. Dangelo, Milano, Edizioni del Triangolo, 1957.

²³⁵ W.C. Williams, *Poesie*, tradotte e presentate da C. Campo e V. Sereni, Torino, Einaudi, 1961. Nel 1967 comparve una seconda edizione, sempre per Einaudi. Cristina Campo aveva già pubblicato le sue traduzioni qualche anno prima per Scheiwiller (W.C. Williams, *Il fiore è il nostro segno*, traduzione di C. Campo, Milano, All’insegna del Pesce d’Oro, 1958); sulla vicenda editoriale che portò all’antologia a quattro mani del 1961 si veda ancora S. Pesatori, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams: un’edizione critica delle versioni edite e inedite*, cit., pp. 67-78.

²³⁶ Per una sintesi della tesi di Sara Pesatori si veda S. Pesatori, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, in *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, atti del convegno (Milano-Luino 26-28 ottobre 2013), Milano, Ledizioni, 2014, pp. 327-342. Della stessa autrice si veda anche S. Pesatori, *Unisono: appunti sull’edizione critica di una poesia in traduzione*, «Autografo» 52 (2014), pp. 109-122. Sull’argomento si segnalano anche: L. Baffoni Licata, *L’aspetto williamsiano della poesia di Vittorio Sereni: concezione di una lirica come organismo vivente*, «Esperienze letterarie» X, 4 (1985), pp. 57-73 (poi in L. Baffoni Licata, *La poesia di Vittorio Sereni*, Ravenna,

Quando, nel settembre del 1955, Scheiwiller cercava di persuadere Sereni a collaborare all'*Iconografia italiana*, fece leva anche sull'affinità fra Pound e Williams, verso cui Sereni aveva già mostrato tanto interesse.²³⁷ La vicenda personale e letteraria dei due poeti americani, infatti, è profondamente intrecciata.

Pound e Williams si conobbero nel 1904 alla University of Pennsylvania, dove uno studiava le lingue romanze e l'altro medicina.²³⁸ Le discipline erano diverse, come diversi erano i loro temperamenti, ma li accomunava la passione per la poesia e per il teatro, oltre che l'affezione per Hilda Doolittle. Herbert Leibowitz, autore della più aggiornata biografia williamsiana, afferma che «few literary friendships can compare to the strange, contentious alliance between Ezra Pound and William Carlos Williams»,²³⁹ un'alleanza che durò circa sessant'anni e si concluse solo con la morte di Williams nel 1963.²⁴⁰ Leibowitz descrive così l'incontro fra i due:

For Williams, a sheltered, naïve, young man from Rutherford, New Jersey, with inchoate aspirations to make his mark on the world as doctor and poet, encountering Pound was like being struck by lightning.

The two could not have been more different. Where Pound was voluble and cocksure in his opinions, Williams was cautious and diffident. Already playing the role of flamboyant literary *agent provocateur*, Pound aimed to drive the poetasters from the Temple of Art and seize the throne of modernist poetry czar for himself. Williams,

Longo, 1986) e L. Baffoni Licata, *Affinità williamsiane nella poesia di Vittorio Sereni. Sereni traduttore di Williams, ovvero quando traduzione è poesia*, in *The Craft and the Fury. Essays in Memory of Glauco Cambon*, ed. by J. Francese, New York, Bordighera Press, 2000, pp. 251-257; M. Coppo, *Sereni traduttore di Williams*, «Studi novecenteschi» XXXVI, 77 (2009), pp. 151-176; S. Dal Bianco, *A Unison di William Carlos Williams tradotta da Vittorio Sereni*, in *Transito libero. Sulla traduzione della poesia*, a cura di C. Graziadei e D. Colombo, Roma, Artemide, 2011, pp. 75-83; D. Castiglione, *Sereni e il processo traduttivo: analisi sincronica e diacronica di una versione da William Carlos Williams*, «Strumenti critici» 28 (2013), pp. 267-288.

²³⁷ Cfr. la lettera di Scheiwiller a Sereni del 27 settembre 1955: «Lei apprezza Williams – non dubito che in E.P. troverà molte cose belle».

²³⁸ Per la biografia di Williams cfr. H. Leibowitz, «*Something Urgent I Have to Say to You*». *The Life and Works of William Carlos Williams*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2011.

²³⁹ Questo e i passi seguenti sono tratti da un *post* pubblicato da Herbert Leibowitz sul blog ufficiale della Library of America, «Reader's Almanac», il 29 dicembre 2011: *Herbert Leibowitz on William Carlos Williams and Ezra Pound: Episodes from a Sixty-year Friendship* (<http://blog.loa.org/2011/12/herbert-leibowitz-on-william-carlos.html>).

²⁴⁰ Un prezioso documento al riguardo è il carteggio fra i due: *Pound/Williams. Selected letters of Ezra Pound and William Carlos Williams*, New York, New Directions, 1996.

with tastes formed by after-dinner readings at home from Shakespeare and Palgrave's Victorian anthology, still had an adolescent's romantic crush on Keats.

Ancora, lo studioso definisce Williams «an apt pupil» di Pound e «a rapt listener» dei suoi discorsi.²⁴¹

Quando però Pound si trasferì in Europa, il rapporto fra i due cominciò a mutare.²⁴² Nel 1910 Williams andò a Londra a trovare l'amico, ma rimase provato dal soffocante tentativo di Pound di coinvolgerlo nell'élite letteraria inglese. Fu grazie all'impegno di Pound che Williams riuscì a pubblicare la raccolta *The Tempers* (1913), a essere inserito nella *Imagist Anthology* del 1914 e a collaborare con la rivista «Poetry»; tuttavia in Williams crebbe un'insofferenza nei confronti dell'atteggiamento di Pound che in pochi anni avrebbe trasformato in rancore l'ammirazione provata durante gli anni universitari.²⁴³

In due occasioni il rapporto fra i due fu prossimo alla capitolazione. La prima fu nel 1922, quando Pound corresse *The Waste Land* di T.S. Eliot e ne sostenne la pubblicazione: Williams si sentì tradito dal proprio mentore e superato da un rivale, tanto da definire il capolavoro eliotiano, anni dopo, «the great catastrophe of our letters».²⁴⁴ È a questo punto che si accentua il cosiddetto “americanismo” di Williams,

²⁴¹ Queste le parole con cui Williams tratteggia Pound in una lettera alla madre del 30 marzo 1904: «Pound is a fine fellow; he is the essence of optimism and has a cast-iron faith that is something to admire. If he ever does get blue nobody knows it, so he is just the man for me. But not one person in a thousand likes him, and a great many people detest him and why? Because he is so darned full of conceits and affectation. He is really a brilliant talker and thinker but delights in making himself just exactly what he is not: a laughing boor».

²⁴² Williams, osserva ancora Leibowitz, «absorbed Pound's *obiter dicta* and stored them away until he had time to test their validity. [...] And if Williams was at times a reluctant disciple, that was a piquant challenge for the two to spar, as they did fencing with épées».

²⁴³ Leibowitz descrive così quel periodo: «Williams was grateful for his pal's assistance, but it came at a high price: in letter after letter, Pound bombarded him with advice, excoriated him for his ignorance of the classic poets, and ridiculed him for embarking on a fool's quest for the holy grail of an American poetic idiom. Williams tolerated these hectoring outbursts, for the most part, with stoical calm. He respected Pound's technical skills and found his advice in that area useful. When Pound's belligerence and condescension wore him down, however, he would erupt in molten anger. The fact is, Williams freely admitted, he could not stand Pound's company for more than a few hours at a time».

²⁴⁴ W.C. Williams, *The Autobiography*, New York, Random House, 1951, p. 146.

in reazione all'“europeismo” eliotiano,²⁴⁵ l'idea cioè che il risultato artistico debba maturare dall'interno della storia, della lingua e della cultura americane, senza che esse vengano corrotte da un arrendevole ritorno alla tradizione europea.²⁴⁶

La stima e l'affetto provato da Pound per l'amico restò invece pressoché immutato, tanto che nel 1936, ancora, egli aiutò Williams a superare il provincialismo editoriale nel quale era relegato, suggerendo il suo nome all'editore James Laughlin, fondatore delle edizioni New Directions.²⁴⁷

Qualche anno più tardi, poi, quando Pound si schierò apertamente a favore del fascismo, Williams si trovò, per la seconda volta, a doversi fermamente dissociare dal vecchio amico. Ancora, però, i due continuarono a scriversi, e Williams andò a trovare Pound al St. Elizabeth di Washington; di ritorno, commentò: «He's not crazy, he just talks too much». Nel 1949, poi, Williams sostenne con tenacia, accanto al vecchio antagonista Eliot, l'assegnazione a Pound del Bollingen Prize for Poetry.

Quando Williams morì, Pound scrisse alla moglie: «He put up a great fight for you & he bore with me for 60 years. I shall never have another poet friend like him».

La poesia di Williams, dunque, si sviluppò nei primi anni in piena sintonia con la sensibilità poundiana, dalla quale prese però le distanze a partire dal primo dopoguerra. Il turbinio di passioni che Pound nutriva per le lingue classiche e romanze e per gli ideogrammi cinesi, per Cavalcanti e per Confucio, per il paganesimo e la mitologia, che cominciò a manifestarsi nelle raccolte degli anni '10 e che divenne poi la motrice

²⁴⁵ Cfr. *ivi*, pp. 174-175: «I felt at once that it [*The Waste Land*] had set me back twenty years, and I'm sure I did. Critically Eliot returned us to the classroom just at the moment when I felt that we were on the point of an escape to matters much closer to the essence of a new art form itself – rooted in the locality which should give it fruit. [...] Eliot turned his back to the possibility of reviving my world. And being an accomplished craftsman, better skilled in some ways than I could ever hope to be, I had to watch him carry my world off with him, the fool, to the enemy».

²⁴⁶ Emblematica appare l'accusa, rivolta ai due poeti espatriati, di aver misconosciuto Walt Whitman quale padre della poesia americana contemporanea: «Both Eliot and Pound rejected Whitman as a master. He didn't have anything to teach them. But they didn't *know* what he had to teach them. The idiom itself, which they did not acknowledge» (*Interviews with William Carlos Williams. «Speaking Straight Ahead»*, edited by L.W. Wagner, New York, New Directions, 1976, p. 43).

²⁴⁷ Cfr. *The Complete Collected Poems of William Carlos Williams 1906-1938*, Norfolk (CT), New Directions, 1938. Come si è visto nel precedente capitolo, poi, fu Pound, negli anni '30, a diffondere il nome di Williams in Italia (cfr. E. Montale, *Letture*, in *Il secondo mestiere*, Milano, Mondadori, 1996, p. 2424).

formale dei *Cantos*, è estranea alla poesia matura di Williams, che dà voce piuttosto all'attualità della realtà americana.

Proprio sul confronto fra la poesia di Williams e quella dei due più noti colleghi americani, Pound e Eliot, si trova un appunto bibliografico in un quaderno sereniano conservato a Luino, che rimanda a sua volta a un articolo dell'intellettuale francese Jean Kanapa pubblicato nel 1947 sulla rivista «Poésie 47»,²⁴⁸ nel quale si legge a proposito di Pound:

Par rapport a Pound: un critique a dit: *Paterson*, c'est une sorte d'anti-Cantos (les *Cantos* sont la forme des derniers poèmes de Pound).²⁴⁹

Nel 1961, poi, Sereni pubblicò sulla rivista «aut aut» un breve saggio, successivamente posto a prefazione dell'antologia Einaudi,²⁵⁰ che prende le mosse dalla poesia *The Desert Music* per descrivere l'intera produzione di Williams.²⁵¹ L'operazione rilevabile in *The Desert Music* è infatti paradigmatica, per Sereni, delle abitudini compositive williamsiane:

Qui è accaduto a Williams qualcosa di molto simile [...] a ciò che è accaduto al suo occasionale traduttore. Si è trovato a sua volta a *tradurre*, a rendersi conto di qualcosa che l'aveva colpito; e per rendersi conto pienamente ha impiegato il tempo, lo spazio e la fatica di questa lunga poesia.²⁵²

²⁴⁸ L'appunto di Sereni si trova nel Quaderno C (1961-1962): «Confronto con Eliot e Pound in Poésie '47, pag. 9 e quindi humanism poétique» (p. 18). L'indicazione viene da S. Pesatori, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams: un'edizione critica delle versioni edite e inedite*, cit., pp. 49-50, che nelle stesse pagine documenta «il debito di Sereni nei confronti della critica americanista di ambito francese». Nelle pagine del Quaderno C che seguono (pp. 19-25), però, Sereni svolge un discorso incentrato sul contrasto fra Williams ed Eliot, senza citare Pound.

²⁴⁹ J. Kanapa, *Paterson de William Carlos Williams*, «Poésie 47» 41 (1947), p. 9.

²⁵⁰ V. Sereni, *Una proposta di lettura*, «aut aut» 61-62 (1961), pp. 110-118; poi a prefazione di W.C. Williams, *Poesie*, cit., 1961; infine, con il titolo *La musica del deserto*, in V. Sereni, *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1973, pp. 65-76. Qui si cita da V. Sereni, *Poesie e prose*, cit., pp. 858-867. Nella prima parte del saggio, Sereni svolge una riflessione personale («Tradurre questa poesia [*The Desert Music*] ha dato a me minore soddisfazione che il tradurre altre dello stesso autore», pp. 858-859).

²⁵¹ L'operazione è analoga a quella della lettura *Primo incontro con Ezra Pound*, nella quale la poesia *The Study in Aesthetics* diventa una chiave di lettura dell'intero corpus poundiano.

²⁵² V. Sereni, *Poesie e prose*, cit., pp. 860-861.

Williams traduce in poesia ciò che della realtà lo colpisce; in questo senso la sua «non è *poesia di idee*, ma è poesia che fa nascere le idee dalle cose», dalla «cosa vista e vissuta».²⁵³ In ciò, secondo Sereni, consiste la sua unicità: in una «disponibilità di partenza», senza «discriminazione [...] fra “poetico” e “non poetico”», che gli consente di «prendere più slancio verso le cose».²⁵⁴ Il risultato artistico, poi, è ricavato «dalla dilatazione della cosa osservata»,²⁵⁵ per cui ogni suo componimento riesce a porsi come «un *autonomo organismo vivente*», «un fatto a sé stante».²⁵⁶

In termini molto simili, come ha sottolineato Sara Pesatori, Sereni avrebbe descritto pochi anni più tardi la propria poesia, a certificare la profonda consonanza riconosciuta nel collega americano;²⁵⁷ tale consonanza non fu solo teorica: essa si declinò anche nelle pieghe del linguaggio.

Analogamente a quanto si è potuto qui riscontrare attraverso lo studio delle varianti e l'analisi delle traduzioni sereniane da Pound, Sara Pesatori ha identificato un duplice effetto «dell'inserimento dell'opera di William Carlos Williams sull'asse della scrittura di Sereni: resistenza al testo straniero e attrazione della novità»;²⁵⁸ come nel caso di Pound, inoltre, resistenza e attrazione «si mescolano, segnando un percorso di

²⁵³ Ivi, p. 862. Sereni cita qui il celebre “motto” williamsiano, presente nella poesia *A Sort of a Song* e ripetuto più volte nel poema *Paterson*: «No ideas | but in things». Anche in questo Williams fu debitore alla lezione imagista poundiana, a quella «assoluta devozione alla *poetica* dell'oggetto» che Anceschi indicò, nei suoi studi di poetica americana del 1953, quale caratteristica fondamentale del primo Pound. Anceschi riporta per esempio una lettera di Pound a Harriet Monroe del 1915, nella quale si legge: «Oggettività, ancora oggettività; e cura nella locuzione. [...] La lingua è fatta di cose concrete. Le locuzioni generali espresse in parole non concrete sono [segno di] pigrizia; sono ragionamenti, non arte, non creazione: sono la reazione delle cose *sullo* scrittore, non un atto creativo *dalla parte* dello scrittore» (L. Anceschi, *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica*, cit., p. 35)

²⁵⁴ V. Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. 866.

²⁵⁵ Ivi, p. 861.

²⁵⁶ Ivi, p. 864.

²⁵⁷ Si veda uno stralcio dell'intervista rilasciata da Sereni a Ferdinando Camon nel 1965: «Io penso a un superamento delle forme e di poesia degli oggetti e di poesia ideologica e di poesia sentimentale, di pura sensibilità o di puro sentimento, attraverso gli organismi poetici che in qualche modo partendo da questi dati (affettivi, ideologici o altro) li riassumano e li trasformino in un quid che conserva, sì, quei dati puri e crudi, ma assumendo un aspetto autonomo rispetto al punto di partenza. [...] L'immagine più esplicativa è quella della poesia come organismo vivente» (F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982, p. 125).

²⁵⁸ S. Pesatori, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, cit., p. 330.

ricerca poetica in cui identificazione del poeta-traduttore con l'autore tradotto e sperimentazione personale vanno di pari passo».²⁵⁹

La «resistenza» sereniana, anche qui, emerge dalla scelta di alcuni elementi stilistici che «causano un innalzamento del registro»: ²⁶⁰ le inversioni sintattiche, la punteggiatura, gli *enjambement*, la tendenza alla sostantivizzazione, l'eliminazione delle ripetizioni, i metri tradizionali, la musicalità e il linguaggio letterario.²⁶¹ Con la sola eccezione della punteggiatura, come si è visto, nelle traduzioni da Pound sono stati riscontrati i medesimi elementi, a conferma dell'atteggiamento assunto dal traduttore nei confronti di una poesia – tanto quella di Pound quanto quella di Williams – caratterizzata da modi lontani dai propri.

Più interessante, invece, appare il versante relativo all'«attrazione della novità». Sereni stesso riconosce infatti, in una bozza poi scartata dell'introduzione al volume einaudiano del 1961, due «fasi» della propria produzione williamsiana, la seconda delle quali più «rispettosa» dello stile originale:²⁶²

Direi che sono stato molto più irrispettoso nella prima, quando il mio sforzo mirava quasi a convincere me stesso che Williams era un poeta e che amavo la sua poesia; quando cioè cercavo, volontariamente o involontariamente, di riportarlo a modi e misure che mi erano più familiari concedendo molto più di quanto ora non farei alle abitudini dell'orecchio, a intonazioni, mezzi, pieghe preesistenti in me. La sintassi stessa potrebbe essere chiamata in causa a questo riguardo e discussa. Diverso, più adeguato spero, l'atteggiamento adottato nella seconda fase. Era passato del tempo e Williams mi aveva pure insegnato qualcosa, a disfarmi, tra l'altro, di alcuni *tic* e di molte ubbie. Il modo dell'accostamento era cambiato senza che quasi potessi rendermene conto. Tanto da indurmi a tornare sulle vecchie traduzioni? Non fino a questo punto, perché ogni stagione ha infine i suoi frutti.

Sereni giudica meno adeguata la prima fase traduttiva, nella quale prevale in lui un atteggiamento conservativo che tende a declinare il linguaggio originale secondo «modi e misure [...] più familiari». Nella seconda fase, invece, la frequentazione di

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 331.

²⁶¹ *Cfr. ivi*, pp. 330-331.

²⁶² Il passo è tratto da una pagina del Quaderno C (pp. 7-9) conservato presso l'archivio di Luino, già proposto in S. Pesatori, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, cit., pp. 331-332, ma qui riportato con lievi correzioni.

Williams lo portò a evitare alcuni automatismi, riuscendo così ad accogliere con maggior profitto la lezione del collega americano.

L'analisi delle traduzioni svolta da Sara Pesatori permette di individuare nelle traduzioni presenti nel Quaderno M, datato 1955, lo «spartiacque» fra queste due fasi:

Pur essendo meno distinte di quanto non voglia Sereni, le due fasi sono rese riconoscibili dagli apparati che seguono l'evoluzione dei testi. Lo spartiacque è rappresentato dal quaderno M (1955) che segna il definitivo passaggio del traduttore dai testi brevi a quelli più lunghi, e che mostra, in effetti qualche significativa inversione di tendenza rispetto all'atteggiamento osservato nei quaderni precedenti (L, Z) risalenti al 1951-1952. Si tratta principalmente di una maggior apertura alla dimensione narrativa e colloquiale della scrittura, rivelata in primo luogo dalla scelta dei testi da volgere in italiano – siamo ben lontani, ormai, dai brevi componimenti imagisti – ed ancor più concretamente dalle soluzioni traduttive adottate (enjambement forti; iterazione che diventa elemento di coesione sonoro e semantico).²⁶³

Il Quaderno M, dunque, attesta un maggiore interesse per i testi «lunghi», e una «maggior apertura alla dimensione narrativa e colloquiale della scrittura».

Proprio al 1955 risale l'incontro di Sereni con la poesia di Pound: è quindi possibile che la breve ma intensa fatica poundiana abbia contribuito al cambiamento d'atteggiamento del traduttore; certamente, comunque, fra le versioni da Williams e quelle da Pound vi furono delle interferenze.

Un piccolo ma significativo esempio di interferenza traduttiva viene da una variante della poesia *Queste sono*.²⁶⁴

La prima versione della traduzione risale al 1951 (Quaderno L); qui, al primo verso, Sereni traduce il sintagma *dark weeks* letteralmente: *buie settimane*. Nel 1956 (Quaderno W¹), poi, Sereni ritornò sul proprio testo e apportò la correzione poi attestata in tutte le pubblicazioni:²⁶⁵ alla traduzione letterale dell'aggettivo *dark* con *buie*, Sereni preferisce *cupe*, enfatizzando così l'accezione morale williamsiana.

²⁶³ S. Pesatori, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, cit., p. 332.

²⁶⁴ Le varianti delle traduzioni da Williams sono documentate nell'edizione critica di Sara Pesatori.

²⁶⁵ La traduzione *Queste sono* comparve per la prima volta in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di A. Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958.

In una delle traduzioni da Pound, l'inedita *A madame du Châtelet*, composta alla fine del 1955 e scrupolosamente lavorata, si attesta la medesima scelta: *dark clusters* è reso con *cupi grappoli*. È molto probabile dunque, in questo caso, che la memoria traduttiva della versione poundiana abbia influito, più o meno consapevolmente, nella revisione di *Queste sono*.

Un fenomeno analogo si riscontra nella traduzione inedita *Alla partita*, stilata probabilmente nel 1955 (Quaderno M), nella quale il poeta descrive la *folla* (*crowd*) che assiste a una partita.

Nel testo originale si legge il verso *the power of their faces* (v. 30), che Sereni traduce in un primo momento letteralmente (*il potere delle loro facce*), e poi apporta due modifiche: *la forza dei loro volti*.

La versione poundiana *In una stazione del metrò*, composta nello stesso periodo, restituisce il binomio *faces-crowd* accostando proprio i sostantivi *volti* e *folla*. È dunque possibile riconoscere una relazione fra la stesura di *Alla partita* e di *In una stazione del metrò*, senza tuttavia poter stabilire quale delle due traduzioni esercitò la propria influenza sull'altra.

In almeno due casi poi, ancora tratti dal Quaderno M del 1955, l'interferenza fra le versioni da Pound e quelle da Williams non riguardò scelte lessicali, bensì i temi affrontati.

Sia *Studio d'estetica* che *Il duro nocciolo della bellezza*, per esempio, trattano apertamente l'argomento della bellezza, oltre a presentare entrambe la scelta del sostantivo *bimbo* per *child*; la traduzione inedita *Venere su deserto*, poi, è affine alla poundiana *Coito* tanto per il riferimento alla dea Venere quanto per la scena erotica evocata.

Il passaggio dalla prima alla seconda fase delle traduzioni da Williams documenta, secondo Pesatori, «l'evoluzione della scrittura del traduttore-poeta, secondo una traiettoria che muove dalla poesia di *Frontiera* e *Diario d'Algeria* fino a quella degli *Strumenti umani* e di *Stella variabile*».²⁶⁶

²⁶⁶ S. Pesatori, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, cit., p. 332.

Mentre le traduzioni da Williams occuparono Sereni per quasi dieci anni, quelle da Pound si concentrarono in un paio di mesi; tuttavia l'«episodio» poundiano, come lo definì Sereni stesso,²⁶⁷ si colloca proprio nel momento in cui il poeta cominciò a «disfarsi [...] di alcuni *tic*», e manifesta le tensioni stilistiche che tale evoluzione comportò.

Appare calzante, al riguardo, quanto Sereni affermò, nell'inchiesta sulla poesia apparsa nel 1962 sulla rivista «Nuovi argomenti», circa una eventuale «crisi» della poesia contemporanea:

Se crisi significa disorientamento, confusione, magari velleitarismo, è giusto parlarne in tal senso per il periodo compreso tra il '45 e, diciamo, gli anni immediatamente successivi al '50. Se significa inquietudine, movimento e magari evoluzione e accrescimento, gli anni '54, '55 a oggi le appartengono.²⁶⁸

Benché la considerazione sereniana si riferisca qui alla poesia italiana in generale, essa sembra corrispondere con estrema precisione alla propria esperienza di traduttore e, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo, di poeta.

Occorre infine sottolineare una «contraddizione» vissuta da Sereni durante il suo lavoro di traduzione di Williams: «quella fra traduzione di servizio – auspicata dal Sereni editore-traduttore – e la traduzione creativa – realizzata dal Sereni poeta-traduttore».²⁶⁹ Secondo Pesatori, cioè, oltre alla personale ricerca espressiva nelle traduzioni da Williams agisce anche lo spirito editoriale di Sereni, risolutamente orientato a che le opere straniere fossero «accessibili» al pubblico italiano.²⁷⁰

Le traduzioni da Pound non risentono invece di questa componente professionale; oltre all'occasione editoriale per la quale furono elaborate, lo dimostra anche la data della loro composizione precedente all'attività di direttore letterario per Mondadori. Esse sembrano piuttosto un momento intimamente poetico che documenta con nitidezza una fase dello sviluppo stilistico sereniano.

²⁶⁷ *Sei poeti «all'Insegna del Pesce d'Oro»*, cit., p. 130.

²⁶⁸ *7 domande sulla poesia*, «Nuovi argomenti» 55-56 (1962), p. 88.

²⁶⁹ S. Pesatori, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, cit., p. 340.

²⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 340-341 nt. 22.

III. POUND E *GLI STRUMENTI UMANI*

1. LA RICERCA POETICA NEL VENTENNIO 1945-1965

Come è noto, quasi vent'anni trascorsero tra la pubblicazione del *Diario d'Algeria* (1947) e quella de *Gli strumenti umani* (1965). Non si trattò di un periodo di completa inattività, come documentano le pubblicazioni di alcune poesie sparse e traduzioni, della prima parte de *Gli immediati dintorni* (1962) e della prosa *L'opzione* (1964); soprattutto, l'edizione critica delle poesie curata da Dante Isella attesta una attività incessante da parte del poeta, che prese poi forma nella raccolta del '65.¹ Fu Sereni stesso a coniare l'espressione «silenzio creativo» per descrivere quel periodo povero di pubblicazioni ma non per questo infecondo; tuttavia, proprio nello scritto che chiudeva la prima edizione de *Gli immediati dintorni*, egli dava voce alla propria «insoddisfazione creativa», addirittura all'«umiliazione di non farcela più».²

¹ Cfr. M. Borio, *Gli strumenti umani di Vittorio Sereni: genesi, struttura e «silenzio creativo»*, «Studi Novecenteschi» XXXVII, 80 (2010), pp. 361-388.

² Cfr. V. Sereni, *Il silenzio creativo* [1962], in *Gli immediati dintorni*, cit., pp. 74-78. In una lettera inviata a Vico Faggi il 17 novembre 1957 Sereni scrisse: «Ora vorrei che la mia poesia avesse l'età che ho io come persona fisica e sento che ancora non ci siamo. [...] ciò che allora poteva essere il mio pregio, non può esserlo oggi, pena il silenzio di cui non a caso ho sofferto e in buona parte soffro tuttora. Il fatto è che stento molto a dar corpo ai nuovi spunti e alle nuove situazioni che vado covando da anni» (qui citata da E. Esposito, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, p. 80). Anni più tardi, nel 1978, Sereni avrebbe scritto con disincanto al riguardo: «[...] anche questo spiega come io scriva a intervalli e come per me trascorran lunghi, lunghissimi periodi in totale assenza di scrittura. Diciamo pure che si tratta di lunghi periodi non di astinenza, ma di impotenza vera e propria. Duole confessarlo, al punto che ogni tanto cerco di persuadermi che si tratta invece di una lenta assimilazione in vista di una messa a fuoco, di silenzio non forzato ma necessario, imposto da una mia natura particolare, tanto che una volta l'ho chiamato «silenzio creativo», niente meno. Così sbagliano i benevoli che mi attribuiscono (qualcuno, anche più generoso, dice che è la mia forza) una sorta di perfezionismo» (V. Sereni, *Autoritratto* [1978], in *Gli immediati dintorni*, cit., p. 128).

Una testimonianza inedita, tratta dal carteggio fra Sereni e Vanni Scheiwiller, aiuta a comprendere la percezione che il poeta aveva della propria attività. Lo scambio risale al novembre del 1956, dunque a un anno dalla pubblicazione dell'*Iconografia* poundiana e nel mezzo del ventennale «silenzio» del poeta.³

Al termine di un dialogo telefonico, Scheiwiller scrisse a Sereni chiedendogli notizie riguardo al suo terzo «libro», invitandolo a «buttarsi fuori» e proponendogli il proprio servizio di «editore – non stampatore (o industriale che è lo stesso)»:

23 / XI / 56

Caro Sereni,

poco fa per telefono ho avuto un'impressione un po' strana. La sua incertezza e poi la sua domanda "anche due poesie?"

Per telefono sempre pasticci – paura o pudore chissà – per iscritto o a voce, più coraggioso.

La conosco poco ma so che è tanto schivo e incerto come Solmi. Se lei avesse piacere di pubblicare più poesie, io sarei felicissimo e in qualunque momento. Soltanto non osavo proporglielo per telefono – perché mi hanno detto che Vallecchi (altri Mondadori) pubblicheranno prestissimo il suo libro. Io non ci credevo troppo (mi disse lei per telefono che è un libro da farsi) e mi sembrava una pretesa poco simpatica.

Come amico suo e della sua poesia – anche se lontano e appartato – pensai di iniziare la collana al torchio propostami da Riva, proprio con Sereni, per far rompere il ghiaccio a Sereni. Per rompere il lungo sonno di Sereni, nonostante la paura di Sereni.

Buttarsi fuori, scusi la "predica" di un giovanissimo – non critico e non poeta. Ma penso che lei debba pubblicare qualcosa ad ogni costo e presto. Non importa l'editore. Sarei felice col mio nome: ma lo stesso col nome di un altro. (Quasi lo stesso è successo con Montale. Ma poi ci furono altre ragioni, che io veramente non conosco. Gli proposi addirittura Tallone... Ma che importa?)

Per parte mia, già le ho scritto, sono pronto a pubblicarla in qualsiasi momento e modo che preferisce. Libro piccolo come i rossi, verdi, gialli, blu (Sbarbaro, Palazzeschi, Penna, Rebora) o grande come le Rimanenze 2^a ediz. o addirittura fuori commercio come i Canti dell'infermità (per non danneggiare il grande editore. [Io non posso un compenso superiore alle 30.000-60.000 lire per 1000 copie – MA non è per me una questione finanziaria. Mentre lei deve pensarci per forza].

³ Le due lettere sono conservate presso il Fondo Vanni Scheiwiller dell'Archivio Apice di Milano. Copia di quella di Scheiwiller si trova anche presso l'Archivio Vittorio Sereni a Luino.

Ultima cosa – non è stupida presunzione ma un semplice augurio: le Rimananze e i Fuochi, il Curriculum e i Canti dell'infermità sono un poco merito mio – di editore non stampatore (o industriale che è lo stesso).

Mi perdoni la fretta e furia e tanti cari saluti

Vanni Scheiwiller

La lunga risposta manoscritta di Sereni occupa due intere facciate e fu pressoché immediata, a prova del fatto che egli fu sensibile alle «attenzioni» di Scheiwiller:

Milano, 25 nov. '56

Caro Scheiwiller,

non la considero né un petulante né un traffichino, ma – ormai – un amico. Parta sempre dal principio che quando mi si dimostra qualche attenzione in questo campo sarò sempre io a sentirmi in debito. Lei è abbastanza giovane e in buona fede per credermi se le dico che non sono di quelli che covano la “bomba” in segreto e poi la fanno esplodere. In questi anni ho fatto poco, molto poco. C'è stato sì un piccolo risveglio e poi ragioni del tutto pratiche mi hanno indotto a partecipare al “Libera Stampa”. Allora è vero che adesso, come già molti hanno detto, pubblicherò un libro. Ho l'inizio di un libro, un lavoro impiantato, non c'è ancora un vero e proprio recupero del lungo silenzio o “lungo sonno”.

Nessuna delle cose presentate al “Libera Stampa” è in qualche modo rappresentativa della direzione nella quale mi pare di poter camminare ora. Più esattamente bisognerebbe parlare di mie “poesie disperse”. Il terzo libro vero dovrebbe venire ora, nei prossimi tre, quattro anni – o non verrà del tutto. Per convincerla di quanto le dico le farò vedere il testo presentato a Lugano. Penso sarebbe un errore pubblicarlo com'è.

Veniamo ora all'incertezza che lei ha creduto di cogliere nella telefonata di ieri. Perché ho chiesto: anche due poesie? Perché non ce n'è una che in assoluto io ritenga presentabile da sola. Pubblicarla in quella forma mi ha un po' l'aria d'una presunzione, d'un eccesso di credito fatto a me stesso. Verrebbe mandato in giro questo primo numero della collana al torchio? A critici, a giornali? Temo, in questo caso, il giudizio. Non avrei voluto che quelle due cose uscissero nella “Piccola Fiera” del Corriere d'Inf. – Ma ero in debito verso i giudici e gli organizzatori, soprattutto, interessati a che il loro premio avesse – come è giusto – una certa eco. E così, a malincuore, ho lasciato che facessero. Anceschi per il primo numero del Verri ha insistito molto per avere cose mie. Ho tenuto duro per le stesse ragioni di cui sopra e gli ho certo dato un dispiacere.

Il terzo libro (libro nuovo oppure libro che comprenda il già noto e il nuovo) lo pubblicherò da Mondadori o da Vallecchi, non so ancora; ma, ripeto, è cosa lontana. Penso invece a lei, proprio a lei (ma non ci pensavo ieri sera) per quando mi venisse voglia di un libretto intermedio, quando cioè fossi lanciato ad altro e vedessi

accresciuto da tre, quattro cose più persuasive il piccolo e imperfettissimo gruppo di ora.

Dunque la discussione riguarda solo l'iniziativa sua e di Riva. Lei può aiutarmi a vincere l'incertezza e potremo nei prossimi giorni discutere sul testo che le farò avere al più presto, spero domani.

Piuttosto dovrebbe dirmi il perché della sua "predica" sul buttarsi fuori, ad ogni costo e presto. C'è un'urgenza, una reale necessità di farlo? A me non pare ci sia; ma può darsi che lei veda con altri occhi e le sarò grato se mi dirà che cosa vede.

Le unisco (me ne ero sempre dimenticato) il testo della trasmissione su Pound e il foglio di "Libera Stampa" con un articolo di Bo su di me.

Grazie della lettera, molto simpatica e – le assicuro – graditissima. Vorrei davvero, sono il primo io a desiderare di fare un libretto con lei, piccolo o grande non importa. Se avessi potuto l'avrei fatto da un pezzo.

Mi creda, suo aff.mo

Vittorio Sereni

Nel novembre del '56 il «terzo libro» è quindi, nei pensieri del suo autore, sì «cosa lontana», ma comunque meno remota («tre, quattro anni») rispetto ai nove anni che avrebbero condotto a *Gli strumenti umani*. Sereni rivela all'«amico» Scheiwiller il proprio rammarico per aver «fatto poco, molto poco», e di non essere soddisfatto neppure delle poesie che gli sarebbero valse, il mese seguente, il premio «Libera Stampa» di Lugano, nessuna delle quali egli riconosceva «in qualche modo rappresentativa» della sua ricerca poetica.⁴ Il senso di incompiutezza del proprio lavoro era tale da ritenere una «presunzione», un «eccesso di credito» verso se stesso il pensiero di pubblicare anche una sola delle sue poesie, temendo tra l'altro il «giudizio» degli intellettuali. Da ultimo, Sereni chiede ragione dell'esortazione di Scheiwiller a «buttarsi fuori [...] ad ogni costo e presto», ammettendo di non ritenere ci fosse alcuna «reale necessità di farlo».

L'invito di Scheiwiller fu però accolto da Sereni, non per la pubblicazione del «terzo libro», ma per avviare la collana «I Poeti Illustrati» ideata con Franco Riva.⁵ L'anno

⁴ Il premio «Libera Stampa» fu assegnato a Sereni nel dicembre del 1956 per una selezione di poesie intitolata *Un lungo sonno*, nel quale comparivano tre dei cinque *Frammenti di una sconfitta*, successivamente inseriti nell'ultima sezione del *Diario d'Algeria*.

⁵ Scheiwiller rispose a Sereni il 28 novembre, tranquillizzandolo riguardo alla circolazione del nuovo progetto: «Caro Sereni, grazie per la sua del 25: mi ha tranquillizzato – avevo paura io di essere nel torto verso di lei, involontariamente. No, non ho mai pensato un istante alla "bomba". L'edizione al torchio è semiprivata: 100 esemplari – per prenotazione. Quale mai critico ha prenotato un libro di

seguente, infatti, i due editori diedero alle stampe il «libretto» *Frammenti di una sconfitta. Diario bolognese*, nel quale i frammenti vittoriosi a «Libera Stampa» furono accompagnati da un'acquaforte di Franco Gentilini.⁶

Tracce dell'insoddisfazione che convinse Sereni a «tenere duro» a fronte dell'insistenza degli amici editori anticipano perfino l'uscita del *Diario d'Algeria*. Nel maggio del 1946, per esempio, sulle pagine della rivista «La Rassegna d'Italia» comparve una prosa sereniana dal carattere ibrido, risalente agli ultimi mesi di prigionia,⁷ nella quale il racconto della vita nel campo algerino dà luogo a considerazioni sul rapporto fra poesia e società, un argomento che Sereni avrebbe ampiamente sviluppato negli anni seguenti. Il protagonista dello scritto è un poeta, forse maschera di Sereni stesso, la cui produzione è oggetto di una dura critica da parte dell'autore:⁸

Quest'uomo doveva essere tormentato dai ricordi, aveva la mania delle date e dei nomi di luoghi in calce alle singole liriche. Volti, figure, paesaggi del passato... pietà di sé e del proprio passato, delle ore e degli incontri che vogliono in qualche modo durare.

poesia? Dunque nulla da temere da questo lato. Per quella mezza dozzina di omaggi – ci metteremo d'accordo insieme. Non mi spedisca il testo – se crede, ci vediamo sabato o domenica (mi fissi lei, per telefono) e ne parleremo – insieme alla “predica” – e dei miei progetti. Grazie per l'articolo radiofonico su E.P. [...]. E anche per il numero della “Libera stampa” con le poesie. A presto dunque, grazie e tanti cordiali saluti, Vanni Scheiwiller». La lettera è conservata presso il Fondo Scheiwiller a Milano, ma una copia è presente anche presso l'archivio Sereni a Luino.

⁶ V. Sereni, *Frammenti di una sconfitta. Diario bolognese*, con un'acquaforte di F. Gentilini, Milano-Verona, V. Scheiwiller – F. Riva, 1957. Nella *Nota* all'edizione si legge: «Questi tardivi residui di un'esperienza ormai remota non solo nel tempo, non è che li ritenga particolarmente degni di un'edizione numerata. È vero in certo qual modo il contrario: un tentativo di dar corpo a un sottile disagio retrospettivo, quiete a certi spiriti vaganti e insoddisfatti, mi ha indotto a fissarli in questa sede. Ci sono momenti della nostra esistenza che non danno pace fino a quando restano informi e anche questo, almeno in parte, è per me il significato dello scrivere versi».

⁷ Richiamato alle armi nell'ottobre del 1941, Sereni trascorse i primi mesi a Bologna per raggiungere poi nel 1942 la Grecia, da dove si sarebbe dovuto trasferire in Africa. Tornato invece in Italia, nel 1943 fu inviato in Sicilia, dove fu fatto prigioniero. Trascorse quindi due anni tra l'Algeria e il Marocco francese, dal 24 luglio 1943 al 28 luglio 1945. Si vedano al riguardo alcuni testi da *Gli immediati dintorni: Sicilia '43, Algeria '44, L'anno quarantatré* [1963] e *L'anno quarantacinque* [1965].

⁸ Sul rapporto fra autore, narratore e personaggio è interessante uno scritto di Sereni del 1951-52 e solo recentemente pubblicato: V. Sereni, *Autobiografia e personaggio*, a cura di S. Pesatori, «Letteratura e letterature» 6 (2012), pp. 115-124.

Si, ma questi ricordi non sono poeticamente felici: non hanno spicco, non sono evidenti, non hanno forza di comunicazione. E c'è di peggio: un sovrabbondare di tenerezza, un pericoloso abbandono a una poeticità diffusa, affidata al soggetto patetico, al tema suggestivo...

Già: un male si è insinuato in questi versi. Lo chiamerò male del reticolato [...].⁹

È possibile riconoscere, in queste parole, un riferimento alle liriche del *Diario d'Algeria*, che Vallecchi avrebbe dato alle stampe l'anno seguente.¹⁰ Sereni aveva forse già individuato un elemento dell'insoddisfazione che lo avrebbe portato al lungo «silenzio»: quei versi, dice, «non sono evidenti, non hanno forza di comunicazione».¹¹ Poco oltre il narratore esplicita la propria preoccupazione, e precisa la differenza tra l'ormai inflazionata «accusa di oscurità» e la debolezza delle proprie poesie:

«Che cosa sarà palese di tutto ciò a chi non sia in grado di intendere queste allusioni, a chi insomma non abbia compiuto questa esperienza?».

Ma questa volta non sarà un'accusa di oscurità quale si sentiva formulare così spesso e così a sproposito in altri tempi: sarà semmai un'accusa di oscurità in altro senso, quasi opposto: nel senso che quella materia è rimasta qual era, inerte seppure concretissima; nel senso che questa poesia non ha creato.¹²

La ricerca della «forza di comunicazione», necessaria a dare vita alla materia poetica, si svolge secondo Sereni «su un terreno vivo e concreto: quello dell'ispirazione in rapporto all'esperienza».¹³ Proprio il rapporto fra «esperienza» e «invenzione» e il

⁹ Il celebre passo, intitolato *Male del reticolato*, fu pubblicato per la prima volta sulla rivista «La Rassegna d'Italia» 1, 5 (maggio 1946), pp. 56-59, e fu poi inserito ne *Gli immediati dintorni* del 1962 (V. Sereni, *Male del reticolato* [1945], in *Gli immediati dintorni*, cit., p. 18).

¹⁰ Come indicato da Isella, cinque testi del *Diario d'Algeria* apparvero nel numero di gennaio-febbraio 1946 della rivista «Costume» (cfr. V. Sereni, *Poesie*, cit., p. 888), dunque pochi mesi prima della pubblicazione del *Male del reticolato*. È bene ricordare, poi, che la prima edizione del *Diario d'Algeria* edita da Vallecchi presenta differenze macroscopiche rispetto a quella, considerata definitiva, pubblicata da Mondadori nel 1965; in particolare, fu eliminata la sezione *Vecchi versi a Proserpina*, e inserita l'ultima, intitolata *Il male d'Africa* e formata da poesie composte dopo il 1947 (cfr. V. Sereni, *Poesie*, cit., pp. 417-421).

¹¹ Nel corso di una conferenza tenuta nel 1947 presso l'Università di Bologna, Sereni utilizzò la seguente espressione: «Tanto più sarò palese e comunicativo, quanto più sarò stato poeta» (V. Sereni, *Dei poeti del tempo e della poesia*, «La frusta libera» 1 (1947), qui citato da V. Sereni, *Esperienza della poesia* [1947], in *Gli immediati dintorni*, p. 28).

¹² V. Sereni, *Male del reticolato* [1945], in *Gli immediati dintorni*, cit., p. 19.

¹³ Ivi, p. 20.

problema della «comunicazione» sarebbero stati al centro dei principali scritti sulla poesia che segnarono il ventennio di gestazione de *Gli strumenti umani*.¹⁴ Tra questi il più rilevante, ancora, è *Il silenzio creativo*, nel quale si legge:

Molto più senso di una simile domanda [che cos'è la poesia?] mi pare abbia l'individuazione di un piano di sviluppo delle emozioni che porti a raffigurare sotto un angolo specifico il rapporto tra esperienza e invenzione: la ricerca d'un tale angolo e d'un tale rapporto segna il passaggio dalla fase negativa del silenzio di cui discorrevi alla fase per cui gli spettri dell'insoddisfazione prendono corpo.¹⁵

La «comunicazione», infatti, si può verificare solamente grazie alla continua ricerca dell'«angolo utile»:

Avere ben presenti queste cose significa evitare per quanto possibile di fare anche dell'invenzione, dei propri collaudati modi inventivi, una formula e un'abitudine, sapere sempre – a rischio d'altri silenzi – che l'angolo utile, il rapporto illuminante non è mai dato, ma è da trovare; e al tempo stesso mettersi in grado di aderire meglio a quanto ha di vario il moto dell'esistenza. E questo è il prezzo della comunicazione.¹⁶

Il perseguimento della «forza di comunicazione» poetica, che nel 1945 Sereni seppe sì denunciare ma non realizzare, fu ciò che spinse il poeta nel 1961 ad apportare alcune modifiche a due poesie pubblicate nel *Diario d'Algeria*. Si tratta, in entrambi i casi, dell'inserzione di alcuni versi: i primi cinque della poesia *Rinascono la valentia* e i versi 5-7 di *Lassù dove di torre*.¹⁷

¹⁴ Lo stralcio della postfazione di Sereni alla raccolta *Levania* di Sergio Solmi del 1956, poi inserito ne *Gli immediati dintorni* col titolo *Il nome di poeta*, si conclude con la seguente affermazione: «In ogni caso, ciò che non si vorrebbe mai vedere stravolto o semplicemente alterato è la naturale capacità di comunicazione della poesia e la corrispondente attitudine a coglierne la voce» (V. Sereni, *Il nome di poeta* [1956], in *Gli immediati dintorni*, cit., p. 58). Nel *Poscritto forse superfluo* all'inchiesta sulla poesia della rivista «Nuovi argomenti» nel 1962, poi pubblicato ne *Gli immediati dintorni* col titolo *Ciechi e sordi*, si legge: «Se invito c'è, esso riguarda appunto il rispetto dell'esperienza e del rapporto di questa con l'invenzione: quel particolare rapporto per cui ogni cosa scritta, ogni poesia, ogni racconto, ogni romanzo, ogni film entra nella rete delle relazioni come *individuum*, con una faccia sua propria [...]. E ancora, se invito c'è [...] esso ha per mira ancora una volta l'evidenza, cioè il risultato ultimo dell'invenzione» (V. Sereni, *Ciechi e sordi* [1962], in *Gli immediati dintorni*, cit., p. 79).

¹⁵ V. Sereni, *Il silenzio creativo* [1962], in *Gli immediati dintorni*, cit., p. 77.

¹⁶ Ivi, pp. 77-78.

¹⁷ Cfr. D. Isella, *Apparato critico e documenti*, in V. Sereni, *Poesie*, cit., pp. 438-441.

Sereni non era solito tornare su scritti già pubblicati; le sue abitudini correttive, poi, tendevano piuttosto alla sintesi e all'essenzialità.¹⁸ Le due inserzioni, tese a rendere il testo più intelligibile, documentano quindi una fase di transizione dei suoi modi compositivi: esse soddisfano l'esigenza comunicativa che Sereni aveva manifestato nel suo *Male del reticolato*. Afferma infatti Sereni a proposito della rivisitazione di queste due poesie, verso le quali egli si comportò «come se non fossero mai state finite»:

Mi era sempre rimasta l'impressione che il preciso rapporto [...] tra circostanza e testo fosse stato falsato, in qualche modo sacrificato alle pure ragioni espressive; che ne fosse seguita, se non proprio un'oscurità del significato un'astrattezza in me insolita e a me non gradita. Si capiva, prima, che *lassù dove di torre in torre* alludeva a torri e campanili d'Europa, di paesi e città distanti, e avvertiti come lontanissimi, quanto più familiari, nella notte del campo algerino? Non credo. Ancor meno, è certo, era possibile riferire a una persona viva e presente, a una scena goduta e sofferta con lo sguardo, l'ombra *così leggera e rapida sui prati*.¹⁹

In conclusione, Sereni attribuisce a sé stesso una «capacità di precisare» che non possedeva al tempo della prima edizione del *Diario d'Algeria*:

Non si trattava [...] di migliorare il testo. Anzi. Può darsi persino che ora risulti peggiore, con squilibri. Se così fosse non importa, non importa davvero. [...] E sta di fatto che a suo tempo non fui capace di precisare, e oggi invece mi riesce.²⁰

L'inquietudine espressiva che accompagnò Sereni fin dall'immediato dopoguerra fu profondamente segnata dalla trasformazione socio-culturale che l'Italia visse in quegli anni. In ambito letterario, la reazione alla caduta del regime si manifestò diffusamente in una rigida e a tratti febbrile necessità di stabilire non solo il ruolo e la funzione della

¹⁸ Si veda l'incipit della prosa *Due ritorni di fiamma* del 1961, nella quale Sereni giustifica la correzione delle due poesie: «Non è mia abitudine tornare su cose da me scritte in passato per mutarle o modificarle. [...] Questa regola vale, naturalmente, per le cose scritte e concluse – magari stampate –, non per quelle rimaste agli inizi o a metà» (V. Sereni, *Due ritorni di fiamma* [1961], in *Gli immediati dintorni*, cit., p. 71).

¹⁹ Ivi, p. 72.

²⁰ *Ibidem*.

letteratura nella società, ma anche la sua natura e le sue forme:²¹ al movimento neorealista, si affiancò poi quello della neoavanguardia, che del primo condivideva il carattere programmatico e “illuminato”.²²

In questo contesto, dominato da nuove impalcature ideologiche, Sereni non cedette alla tentazione di identificarsi in una determinata poetica;²³ egli anzi si mostrò diffidente nei confronti dei manifesti poetici, e partecipò con insofferenza alle annose discussioni sulla poesia che le riviste del tempo promuovevano.²⁴

²¹ Cfr. E. Esposito, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 75: «Il tentativo di rinnovamento, in letteratura, portò alla condanna dell’“assenza” che sembrava aver caratterizzato le opere dell’*entre-deux-guerres* e ad una volontà di aderenza e di intervento sul reale che diede origine al discusso fenomeno del neorealismo; la pubblicazione dell’opera di Gramsci e la traduzione dei testi di Lukács [...], intesi spesso riduttivamente, sembrarono offrire un sostegno addirittura istituzionalizzante alla poetica del realismo, fino a farne quasi una strada obbligata. Ma soprattutto era teorizzata la necessità dell’“impegno” dello scrittore, che costringeva ad una revisione critica delle posizioni, e riproponeva con rinnovato vigore l’antico dibattito sulla funzione della poesia».

²² Cfr. *ivi*, p. 76: «Preparato [...] da analoghe esperienze straniere, si sviluppa intorno al ’60 l’altro clamoroso fenomeno del dopoguerra: quello della neoavanguardia. L’attenzione al reale diventa volontà di demistificazione di una società che continuamente falsa il reale stesso: viene tentata una sorta di mimesi linguistica che sappia esprimere l’alienazione della società, e sembra questa l’unica strada possibile per ritrovare la realtà perduta, al di là di fuorvianti ideologie».

²³ Come indica Esposito, è possibile identificare in realtà un momento in cui Sereni «ha come ceduto [...] alla tentazione di definire ideologicamente la propria posizione, accettando per un momento il condizionamento imposto [...] da tutto il dibattito culturale del dopoguerra, impegnando la sua Musa su un terreno a lei poco congeniale» (*ivi*, p. 87): si tratta del poemetto *Una visita in fabbrica*, pubblicato nel 1961 sulla rivista «Il Menabò» e poi inserito ne *Gli strumenti umani*, nel quale «dal punto di vista espressivo notiamo infatti come molti siano i punti faticosi, poeticamente non risolti» (*ibidem*). Al riguardo, nel ’65 Sereni affermò: «Ritengo che l’ideologia sia soltanto il terreno nel quale il seme della poesia matura. [...] Mi è totalmente estraneo quell’aspetto dell’impegno per cui la poesia o lo scrivere hanno un peso nella misura in cui concorrono al formarsi della storia» (F. Camon, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 126).

²⁴ Le riviste culturali e letterarie videro nel dopoguerra una notevole proliferazione, e rivelano il fermento socio-culturale di quel periodo. Fra le più influenti si ricordano: «Il Politecnico» (1945-47), rivista di politica e cultura fondata da Elio Vittorini alla quale collaborarono non solo intellettuali legati al PCI, tra cui Fortini, ma anche, per esempio, Gatto, Bo e Risi; «Belfagor» (1946-2012), rivista letteraria fondata a Firenze da Luigi Russo; «La Rassegna d’Italia» (1946-49), fondata da Francesco Flora alla quale collaborarono, tra gli altri, Sereni, Anceschi, Montale, Vittorini e Quasimodo; «Paragone» (1950-), rivista di arte e letteratura fondata da Roberto Longhi la cui sezione letteraria era curata, in origine, da Bertolucci, Gadda e Bigongiari; «aut aut» (1951-), rivista culturale filosofica fondata da Enzo Paci e cara a Sereni; «Nuovi argomenti» (1953-), di matrice marxista, fondata da Moravia e Alberto Carocci, a cui si affiancarono presto Pasolini e Bertolucci; «Officina» (1955-59), fondata da Pasolini e Roberto Roversi a cui si legarono Fortini e Angelo Romanò; «Il Verri» (1956-), di Luciano Anceschi, che promosse le giovani leve neoavanguardiste (Sanguineti, Pagliarani, Giuliani, Porta, Balestrini); «Marsia» (1957-59), rivista di critica e letteratura alla quale collaborarono anche

Già nel 1947, infatti, egli denunciava l'«assurdo dualismo» di «pensare che esista una forma vuota da riempire in un modo qualsiasi»:²⁵

Diffidate – dice il poeta – di tutti coloro che sanno troppo bene che cosa è la poesia, che hanno sempre la definizione pronta; lasciate passare qualche mese, forse appena qualche giorno, e vedrete che quella definizione sarà già mutata, magari integralmente, e non sarà per questo meno perentoria di quella che l'ha preceduta.²⁶

E ancora, sul dibattito circa la «funzione della poesia»:

Di fronte a certe impazienze nate dalla ingenuità o dalla presunzione di chi vivendo nell'anno 1947 pensa di aver discriminato una volta per sempre ciò che la poesia deve o non deve dare, preferiamo la posizione del dubbio, augurandoci che sia un dubbio fecondo.²⁷

Tale posizione anti-programmatica, tesa a salvaguardare una ricerca espressiva aperta e inclusiva, accompagnò Sereni lungo l'intero periodo che separò il *Diario d'Algeria* da *Gli strumenti umani*, come documentano prose e interviste di quel periodo,²⁸ oltre

Sereni, Giudici, Zanzotto, Solmi e Bertolucci; «Il Menabò» (1959-67) di Vittorini e Calvino, su cui apparvero scritti di celebri scrittori italiani e non, fra cui Sereni, Barthes, Genet, Pasolini, Gadda, Giudici, Fortini, Eco; «Questo e Altro» (1963-64), fondata da Sereni, Isella, Gallo e Pampaloni; «Strumenti critici» (1966-), rivista di letteratura contemporanea e comparata, fondata da Isella, D'Arco Silvio Avalle, Maria Corti e Cesare Segre.

²⁵ V. Sereni, *Esperienza della poesia* [1947], in *Gli immediati dintorni*, cit., p. 28.

²⁶ Ivi, p. 25.

²⁷ Ivi, p. 27.

²⁸ Nel 1956 Sereni scrisse nella prosa *Il nome di poeta*: «Lo specialistico discorso sulla poesia in quanto tale infastidisce quanto più tende a portarsi sul terreno delle poetiche comparate o contrapposte a tutto scapito del naturale rapporto autore-lettore; quanto più tende ad avere per meta ultima ed esclusiva, oltre alla poesia, un'idea più o meno nuova, e non perciò meno astratta, di questa» (V. Sereni, *Il nome di poeta* [1956], in *Gli immediati dintorni*, cit., p. 56); e ancora: «Sembra oggi inevitabile che la libertà creativa debba essere condizionata, prima ancora che a una lunga “recensione della realtà”, a un preliminare dibattito sull'interpretazione della medesima» (ivi, p. 58). Nel 1962 rispose così a una domanda delle *7 domande sulla poesia*: «Non contesto ad alcuno l'assunzione di tali compiti e prese di coscienza. Mi irrigidisco non appena qualcuno contesta ad altri l'assenza d'un tale atteggiamento o proposito – o peggio, la non concordanza sulla formulazione d'un tale atteggiamento o proposito – e se ne vale come di un principio discriminante, sostitutivo del vecchio e sempre meno verificabile metro “poesia-non poesia”. In questo senso guardo con crescente apprensione al sistematico processo alle intenzioni di partenza, alla sistematica classificazione delle intenzioni stesse, al sistematico riporto delle medesime a categorie culturali o mentali o critico-letterarie di cui si sappia, in partenza, quali sono le elette e quali le reprobe, quali le vive e quali le morte» (*7 domande sulla poesia*, «Nuovi argomenti»

all'esperienza della rivista «Questo e altro».²⁹ Anche i suoi versi risentirono del dibattito che fremeva attorno a lui, e in essi traspare, talvolta, l'irritazione che tali discussioni gli suscitavano; nel giugno del 1960, per esempio, apparve sulla rivista «Paragone» un sintomatico trittico sereniano composto, nell'ordine, dai componimenti «poetici» *I versi*, *Un sogno* e *Saba*.³⁰

Proprio l'affettuoso ricordo del poeta triestino sembra voler invitare, a chiusura del trittico, a recuperare l'esperienza della poesia, la quale non si lascia irreggimentare dalle astrazioni elaborate dai «dottori in ideologia letteraria»:³¹

55-56 (1962), p. 89). Dopo aver partecipato all'inchiesta promossa da «Nuovi argomenti», Sereni scrisse un *Poscritto forse superfluo*, poi intitolato *Ciechi e sordi*: «Costa fatica, almeno a me, rispondere a una inchiesta sulla poesia [...] vincendo il senso di sazietà che mi pare giusto provare di fronte a ogni iniziativa che, appunto, porti a isolare il fenomeno “poesia” e di conseguenza il discorso che lo riguarda» (V. Sereni, *Ciechi e sordi*, in *Gli immediati dintorni*, cit., p. 78). Nel '65, in un'intervista rilasciata a Ferdinando Camon, Sereni affermò: «Io guardo con sospetto se non addirittura con avversione alle scelte aprioristiche di un linguaggio o di una poetica. Presso molti scrittori e presso un relativamente vasto pubblico, oggi, l'interesse si è fatalmente spostato sulle poetiche e sulle progettazioni. Il fatto può anche essere salutare, nei casi in cui è indizio d'insoddisfazione o di legittima inquietudine. Ma troppo spesso assomiglia all'abito dell'ora» (F. Camon, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 143).

²⁹ Cfr. E. Gambaro, *Un progetto letterario per gli anni del miracolo: la sintesi difficile di «Questo e altro»*, «Letteratura e letterature» 10 (2016), pp. 53-70. Nel 1972 Claudio Scarpati commentò così l'esperienza di «Questo e altro»: «Il programma della rivista si presentava sotto il segno di una coraggiosa, ma anche pericolosa volontà d'intervento contro le ipoteche riduttive che ancoravano il dibattito letterario a una serie di preliminari operazioni intellettualistiche. La rivista ci appare, dieci anni dopo, divisa fra due tensioni: quella, da una parte, di contrastare le precipitazioni programmatiche post-officinesche, vittoriniane e della nuova avanguardia [...] e dall'altra [...] riproponeva una corretta considerazione fenomenologica della poesia riportata alla sua essenza conoscitiva e dubitativa» (C. Scarpati, *La poetica di Vittorio Sereni*, in *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, II, Milano, Vita e Pensiero, 1972, p. 263).

³⁰ Cfr. «Paragone (letteratura)» XI, 126 (1960), pp. 51-53. Tutt'e tre le poesie confluirono poi ne *Gli strumenti umani*, ma furono collocate in tre diverse sezioni: *Saba* in «Appuntamento a ora insolita»; *I versi* in «Il centro abitato» e *Un sogno* in «Apparizioni o incontri». Sereni volle forse evitare, in questo modo, che il trittico venisse a sua volta interpretato come un manifesto poetico. Si veda al riguardo la lettera che egli inviò, nel 1974, a Giuseppe Surian: «Si arriva a fare quello che sempre avremmo dichiarato di non voler fare: a porci il *disagio* come unico oggetto ancora praticabile, a fare oggetto della poesia che si scrive il fare o il non fare poesia. È così che si scrive *Lingua discorde* oppure *Un posto di vacanza* [...]. Vale la pena di insistere su questo *disagio*, su questa *nausea*, come la chiamo io, o non è questa insistenza un giocare al rimpiattino con se stessi, un tentativo di superare l'impotenza con la “lealtà” del dichiararsi impotenti?» (la trascrizione della lettera si legge in D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 586).

³¹ L'espressione «dottori in ideologia letteraria» è tratta dalla già citata prosa *Ciechi e sordi* del 1962 (p. 78).

Sempre di sé parlava ma come lui nessuno
ho conosciuto che di sé parlando
e ad altri vita chiedendo nel parlare
altrettanta e tanta più ne desse
a chi stava ad ascoltarlo. (vv. 5-9)

La poesia *Un sogno*, che nel numero di «Paragone» precede *Saba*, rappresenta infatti una lotta fra il poeta e «uno senza volto», il quale non gli permette di traversare «il ponte» e giungere così al «paese» dove «speranze», «ricordi» e «amici» lo aspettano:

«Sono favole – disse – non si passa
senza un programma». E soppesò ghignando
i pochi fogli che erano i miei beni.
Volli tentare ancora. «Pagherò
al mio ritorno se mi lasci
passare, se mi lasci lavorare». Non ci fu
modo d'intendersi: «Hai tu fatto –
ringhiava – la tua scelta ideologica?». (vv. 12-19)

Anche la metapoesia *I versi*, che apriva il trittico, evoca la pretesa di catalogare l'esperienza poetica (*Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte. | Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro*, vv. 10-11), e rivendica nel finale l'ineludibile eccedenza dell'esistenza rispetto alla creazione artistica.³²

Si fanno versi per scrollare un peso
e passare al seguente. Ma c'è sempre
qualche peso di troppo, non c'è mai
alcun verso che basti
se domani tu stesso te ne scordi. (vv. 12-16)

³² In una lettera inviata a Giancarlo Buzzi nel maggio del 1961 Sereni commentò così questi versi: «Esistono cose che mi hanno impressionato in un senso o nell'altro e dunque tutte, possibilmente, vanno scritte. Non ho una cosa da affermare in assoluto, una mia "verità" da trasmettere. Ho dei conti da saldare con l'esperienza» (in «Concertino» 1 (1992), p. 43).

Come già detto nel primo capitolo, poi, il 12 aprile 1960 Sereni presentò una versione inedita di questa poesia nel corso di una conferenza all'Università di Milano.³³ Appena prima dei versi sopra riportati, Sereni lesse:

Populisti e Poundiani
hanno guastato l'arte,
i parolieri hanno fatto il resto,
i superanapestici i primi
della classe i vitalisti, tu
stesso che volta a volta non sai farti
paroliere poundiano populista,
esser l'orazio di tanti curiazi.³⁴

In quell'occasione egli introdusse così questi versi:

È la stizza polemica di uno che a un certo punto si sente frastornato dal chiasso delle succursali ideologiche... e che in qualche modo, nel suo modo, reagisce, naturalmente, senza farsene una ragione e una ragione assoluta, senza farsene soprattutto, diciamola l'altra brutta parola, una poetica.³⁵

Sereni reagì polemicamente alle «succursali ideologiche» che premevano attorno a lui. Non fu quindi il dibattito sulla poesia il maggiore stimolo che condusse il poeta a vincere la propria «insoddisfazione creativa»; come si è accennato nel capitolo precedente, fu piuttosto l'attività traduttiva ad agevolare il superamento della lunga *impasse* espressiva, contribuendo quindi alla realizzazione del terzo libro sereniano. Si avverò così l'augurio inviatogli l'8 gennaio del 1965 da Scheiwiller,³⁶ il quale riformulò così, con riferimento alle polemiche sopra dette, una poesia che Giacomo Noventa aveva dedicato cinque anni prima all'amico poeta:³⁷

³³ La lettura è documentata in *Scrittori su nastro*, a cura di P.A. Danovi, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961.

³⁴ Cfr. V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 583.

³⁵ Ivi, p. 584.

³⁶ La lettera, conservata presso l'Archivio Vittorio Sereni a Luino, è composta da tre facciate; nelle prime due, in risposta a una lettera di Sereni, Scheiwiller presenta una «difesa d'ufficio» nei confronti del poeta Adriano Spatola; nell'ultima c'è l'augurio qui riportato.

³⁷ La poesia originale di Noventa, che porta in calce la data 30 marzo 1960, recita: «Vittorio, | Amigo mio, | Calma el to cuor. || No' perderte | Par 'na dona che passa. | I so basi te resta. || E no' perderte,

“Vittorio,
Amigo mio,
Calma el to cuor.

No’ perderte
Par ’na polemica che passa.
J to versi te resta.”

(Anche il nostro Noventa
era ingiusto, in parte,
contro la poesia italiana
del suo tempo).

Buon lavoro,
buon anno ’65,
che sia il tuo anno,
dei tuoi tre libri

Vanni

2. ESPERIENZA DELLA TRADUZIONE

È Sereni stesso, nella premessa al *Musicante*, a ricordare l’occasione che lo portò per la prima volta a tradurre un testo straniero, nella «primavera del ’45 nei pressi di Casablanca».³⁸

Vittorio, | Par ’na dona che resta. | I so basi va via. || Lo so, lo so, che intanto el tempo vola | E ch’el ne lassa | Veci | Su la porta de casa! || Ma no’ importa, Vittorio, | No’ importa, proprio. || El tempo gira | In tondo. || El tornerà a trovarne: | E torneremo, | Zoveni, | A far el giro del mondo» (G. Noventa, *Versi e poesie*, a cura di F. Manfriani, Venezia, Marsilio, 1996; citata anche in V. Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, Rizzoli, Milano, 2004, pp. 30-31).

³⁸ V. Sereni, *Premessa*, in *Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. v. Seguono una serie di citazioni tratte dalla medesima *Premessa* (pp. v-ix).

A tradurre da testi altrui non avevo mai pensato fino a quando un compagno di prigionia, che leggeva l'inglese molto meglio di me ma non aveva esperienza di versi, mi passò una sua versione letterale da una poesia di E.A. Poe pregandomi di farne una poesia italiana a suo uso e consumo, naturalmente tenendo sott'occhio l'originale inglese.³⁹

Di ritorno dalla prigionia, poi, «necessità pratiche» portarono Sereni a tradurre per Mondadori il romanzo *Léviathan* di Julien Green nel 1946, e l'anno seguente tre dialoghi di Paul Valéry, fra i quali il celebre *Eupalinos*.⁴⁰

A questa «prima applicazione abbastanza esterna» fece seguito una lunga serie di traduzioni poetiche, la maggior parte eseguite «su commissione» e solo alcune «per elezione», tutte però caratterizzate da un «investimento anche emotivo» del poeta che era invece mancato nei testi mondadoriani in prosa.⁴¹ Di queste versioni, che accompagnarono Sereni per oltre trent'anni, alcune furono selezionate dal poeta nel 1981 su invito di Giulio Einaudi, e andarono a formare *Il musicante di Saint-Merry*, il «quaderno di traduzioni» che gli valse il premio Bagutta.

Se si osserva la cronologia delle traduzioni, è possibile distinguere nettamente due tempi:⁴² il primo, riconducibile agli anni '50, annovera le versioni tratte dall'antologia

³⁹ *Ibidem*. Della traduzione di quella poesia, *The Conqueror Worm*, Sereni ricorda i primi due versi, i soli che gli parevano «accordarsi alla particolare situazione e stati d'animo» di quel momento: «Ecco si spiega una notturna danza | in cuore ai solitari ultimi anni» («Lo! 't is a gala night | Within the lonesome latter years!»). Come indica Sereni, i versi di Poe «si ritrovano inseriti nel racconto *Ligeia*» del 1938.

⁴⁰ J. Green, *Leviatan*, traduzione di V. Sereni, con otto illustrazioni di F. Clerici, Milano, Mondadori, 1946 (ora J. Green, *Leviatan*, traduzione di V. Sereni, Milano, Longanesi, 2008); P. Valéry, *Eupalinos*. *Preceduto da L'anima e la danza, seguito dal Dialogo dell'albero*, traduzione di V. Sereni, introduzione di E. Paci, Milano, Mondadori, 1947 (ora P. Valéry, *Tre dialoghi*, traduzione di V. Sereni, Milano, SE, 2012). Nel catalogo della collana Mondadori «Medusa» figura la sigla «V.S.» anche per la traduzione, non menzionata da Sereni, di R. Fallet, *Sobborghi*, traduzione di V.S., Milano, Mondadori, 1950. Giosuè Bonfanti specifica l'espressione «necessità pratiche»: «Per far fronte alle difficoltà della famiglia si impegna in lavori di traduzione» (G. Bonfanti, *Cronologia*, in V. Sereni, *Poesie*, cit., p. CXIV).

⁴¹ Dichiara Sereni: «Forse non ero maturo a quel tempo per testi di quella portata». I soli versi di Valéry presenti nel dialogo tradotto vengono riportati da Sereni nella *Premessa* (p. VI): si tratta di quattro quartine di endecasillabi (*Amore è nulla se a colmo no cresca*, v. 1)

⁴² Alla *Premessa* segue una preziosa *Nota bibliografica* (pp. XI-XII). Le informazioni in essa contenute, però, risultano alle volte imprecise e fuorvianti, come si è già avuto modo di constatare nel capitolo precedente riguardo alla vicenda poundiana: benché fornisca elementi utili, non è quindi da considerare come un documento filologicamente attendibile. Si consideri poi che l'archivio di Luino conserva

francese *Orphée Noir* (1949),⁴³ il decennale lavoro su William Carlos Williams (1951-61),⁴⁴ l'episodio poundiano (1955), la prima traduzione da Apollinaire (1957),⁴⁵ i *Fogli d'Ipnos* di René Char (1958),⁴⁶ la sola versione da André Frénaud (1960)⁴⁷ e un passo teatrale di Jean Rotrou;⁴⁸ il secondo tempo risale invece agli anni '70, e comprende il ritorno a Char (1972-74),⁴⁹ l'esperimento bandiniano (1976),⁵⁰ il folto gruppo da Apollinaire (1979-81),⁵¹ l'*Illusion comique* di Pierre Corneille (1979)⁵² e la prosa poetica di Albert Camus (1981).⁵³

probabilmente molte traduzioni mai pubblicate dall'autore, come testimoniano i recenti studi su Williams e Char, oltre a questo su Pound.

⁴³ La data «1949» è indicata in calce al paragrafo intitolato *Cinque poeti negri* in V. Sereni, *Gli immediati dintorni*, cit., pp. 29-33. Le sei traduzioni (due da Léon-G. Damas e le altre da Étienne Léro, Jacques Rabémananjara, Jean-Joseph Rabéarivelo e Léopold Sédar Senghor) apparvero poi su rivista e furono inserite in *Antologia di poeti negri*, a cura di C. Bo, Firenze, Parenti, 1954.

⁴⁴ Si veda al riguardo l'ultimo paragrafo del capitolo precedente.

⁴⁵ La data «1957» è indicata in calce al paragrafo intitolato *Da Apollinaire* in V. Sereni, *Gli immediati dintorni*, cit., pp. 59-60, dove figura la traduzione de *Il Pont Mirabeau*.

⁴⁶ Si legge nella *Nota bibliografica* al *Musicante di Saint-Merry*: «Ho tradotto per intero i *Feuillets d'Hypnos* nel corso del '58» (p. XI). La traduzione apparve prima in R. Char, *Poesia e prosa*, traduzione di G. Caproni e V. Sereni, Feltrinelli, Milano, 1962, poi in R. Char, *Fogli d'Ipnos*, 1943-1944, traduzione di V. Sereni, Torino, Einaudi, 1968.

⁴⁷ La data «1960» è indicata in calce al paragrafo intitolato *Da Frénaud* in V. Sereni, *Gli immediati dintorni*, cit., p. 66.

⁴⁸ La traduzione di *Laura perseguitata* fu eseguita per il volume *Teatro francese del Grande Secolo*. Come indica Leonardo Manigrasso, poi, «tra le traduzioni francesi di Sereni negli anni Cinquanta occorre inserire anche quella di *Non giurare su niente* di Alfred de Musset (*Il ne faut jurer de rien*) per il Piccolo Teatro di Milano e la regia di Giorgio Strehler. Lo spettacolo fu rappresentato il 20 aprile del '51» (L. Manigrasso, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, Firenze University Press, 2013, p. 35 nt. 129).

⁴⁹ Le poesie sono tratte da *Le nu perdu* del 1971 e *La nuit talismanique* del 1972, e le traduzioni apparvero in R. Char, *Ritorno sopra monte e altre poesie*, a cura di V. Sereni, Milano, Mondadori, 1974.

⁵⁰ Il testo latino di Fernando Bandini accompagnato dalla traduzione sereniana apparve nel '76 sulla rivista «Strumenti critici» 10 (1976), seguito da una nota di P.V. Mengaldo.

⁵¹ Un primo gruppo di traduzioni apparso nell'«Almanacco dello Specchio» 8 (1979) fu ampliato fino a dare forma al volume G. Apollinaire, *Eravamo da poco intanto nati*, a cura di V. Sereni, Milano, Scheiwiller, 1980.

⁵² P. Corneille, *L'illusione teatrale*, traduzione di V. Sereni, Milano, Guanda, 1979.

⁵³ Sereni tradusse il brano di Camus per includerlo nel *Musicante di Saint-Merry*, come indicato nella *Premessa* (p. VII). Si aggiunga poi, ancora segnalata da Manigrasso, la traduzione sereniana di *Le front* di Maurice Scève, apparsa nel 1984 nell'antologia di poeti cinquecenteschi francesi intitolata *Lodi del corpo femminile* (L. Manigrasso, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, cit., p. 53).

A prima vista, dunque, l'attività traduttiva sereniana appare tanto ricca quanto disorganica, e la ragione di tale impressione è fornita dal poeta stesso:

Nessuna decisione preventiva, nessun disegno organico, nessuna ricognizione preliminare a supporto di chissà quali progettazioni è alla base di questa mia attività, determinata più dall'emotività che dal gusto.⁵⁴

La maggior parte delle sue traduzioni ebbero infatti, come accennato, una sollecitazione iniziale esterna:

Debbo a Sergio Solmi la segnalazione di *Orphée Noir* [...]; a Luciano Anceschi lo stimolo a cimentarmi con W.C. Williams [...]; a Giorgio Bassani un'esortazione analoga a un primo approccio a René Char; a Vanni Scheiwiller l'invito a collaborare a un piccolo omaggio alla poesia di Ezra Pound; a Fernando Bandini la proposta di associarmi [...] alla stampa di uno dei suoi *exploits* in lingua latina; al regista Walter Pagliaro la domanda di fornitura di un testo [...] di Pierre Corneille.⁵⁵

Su tre soli poeti, dunque, Sereni esercitò la propria «libera scelta»: Apollinaire, Frénaud e Camus. Per quanto riguarda questi ultimi, però, l'occasione dipese ancora dalla «particolarità di certe occasioni di tempo e di luogo»:⁵⁶ solo nei confronti di Apollinaire, infatti, Sereni manifesta una personale «propensione».

Benché si trattò spesso di un impegno commissionato, Sereni sottolinea l'«effetto benefico» della propria attività traduttiva, giudicata sì «qualche volta una fatica» ma «più spesso un piacere»:

È un lavoro rasserenante, esente dallo sgomento della famigerata pagina bianca, che in tali circostanze si apre invece come un invito, magari sottilmente provocante: il

⁵⁴ V. Sereni, *Premessa*, in *Il musicante di Saint-Merry*, cit., pp. VIII-IX.

⁵⁵ Ivi, pp. VI-VII.

⁵⁶ Per quanto riguarda Camus, cfr. ivi, p. VII: «Il breve poema in prosa di Camus l'ho trovato e letto del tutto casualmente, accuratamente trascritto a mano su un foglio affisso al portale della vecchia chiesa romanica del Thor, un villaggio nei pressi dell'Isle-sur-la-Sorgue, nel Valcluse. Il foglio era lì da mesi, forse da anni, sorprendentemente intatto, immune da sfregi e deturpazioni, e l'ho ricopiato lì stante».

più è fatto da un altro, può essere affrontato anche a freddo ben sapendo che il calore verrà.⁵⁷

La descrizione del beneficio «prevalentemente psicologico», raggiunto grazie a un lavoro presentato dal poeta come occasionale, prepara il campo all'ennesima presa di distanza dalle «dispute» letterarie di cui si è trattato nel precedente paragrafo:

Non ha alcun interesse per me il «problema» della traduzione letteraria – letterale o «d'arte», bella infedele o brutta fedele che sia.

Non lo sento cioè come un problema, pur ammettendo che dico questo perché la disputa intorno a tale tema non è pane per i miei denti, mentre può invece dar luogo a importanti verifiche in sedi specifiche di studio.⁵⁸

L'ostentato rifiuto nei confronti del «“problema” della traduzione letteraria», che Fortini smascherò nella sua recensione al *Musicante*,⁵⁹ permette di focalizzare il valore principale che Sereni attribuì alla propria attività, di natura eminentemente personale. In questi termini infatti egli si esprime descrivendo l'esperienza della traduzione delle poesie di Char, il poeta, insieme a Williams e Apollinaire, che lo impegnò maggiormente:

⁵⁷ Ivi, p. VIII. Con toni analoghi, nel 1978: «Per fare un lavoro a tavolino o, se si preferisce, per fare laboratorio mi occorre una mediazione. Allora sì che mi riesce e ci provo gusto. La mediazione può essere data da un testo straniero che io sia tentato di tradurre o anche, persino, che mi sia stato chiesto di tradurre» (V. Sereni, *Autoritratto* [1978], in *Gli immediati dintorni*, cit., p. 128).

⁵⁸ V. Sereni, *Premessa*, in *Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. VIII.

⁵⁹ F. Fortini, «*Il musicante di Saint-Merry*» [1981], in *Nuovi Saggi italiani*, Garzanti, Milano, 1987, p. 166: «Non ho ancora detto nulla di questo libro? Non del tema obbligato, quello della traduzione di poesia? È che non ho poi troppo coraggio di affrontare l'ironia di Sereni che nella nota introduttiva al suo volume dichiara: “Non ha nessun interesse per me il ‘problema’ della traduzione”, con sarcastiche virgolette alla parola problema. E, subito dopo, con una correzione che quasi peggiora la situazione: “la disputa intorno a questo tema non è pane per i miei denti, mentre può dar luogo a importanti verifiche in sedi specifiche di studio”. E forse che questo fastidio per i “problemi” non è di ottima tradizione (come si dice “di ottimo taglio”)? Forse perché non ho mai creduto a quella distinzione fra “poesia” e “studio” o forse perché troppo appassionato ai “problemi” (tra virgolette ma senza ironia) per non accorgermi che dietro quell'atteggiamenti di Sereni, ma anche di Solmi e spesso anche mio, c'è un modo, che storia e sociologia definiscono assai bene, di affrontare il problema». Al riguardo si veda anche l'introduzione di Mengaldo alla seconda edizione del *Musicante* (2001): «Il poeta discorre o accenna [...] di questioni concrete di traduzione: con la deliberata omissione, tra positivista ed esistenziale sotto veste di cautela, di ciò che attenga alla teoria del traduttore» (qui citata da P.V. Mengaldo, *Sereni traduttore di poesia*, in *Per Vittorio Sereni*, Aragno, Torino, 2013, p. 205).

Mi capita anche di pensare, per certi testi, che il solo modo di leggerli, ovvero leggerli più a fondo, è tradurli. Questo mi è certamente accaduto nel caso di Char, dal quale in un primo momento mi ero sentito respinto pur essendone oscuramente affascinato. Infatti non si traduce solo per presunta affinità. Si traduce anche, se non per opposizione, per confronto. Traducendo non tanto ci si appropria, non tanto si fa proprio il testo altrui, quanto invece è l'altrui testo ad assorbire una zona sin lì incerta della nostra sensibilità e a illuminarla – e si impara di più da chi non ci assomiglia [...].⁶⁰

Fu questa «svolta squisitamente soggettiva» che rese attraente a Sereni la pratica traduttiva, al punto di parlarne come se essa costituisse una sorta di «diario».⁶¹

Tra le traduzioni in cui mi sono impegnato molte se non tutte hanno corrisposto a precisi momenti della mia esistenza, li hanno accompagnati come può farlo un motivo musicale, abbastanza perché il mio ricordo ne porti il tono, l'accento e il colore.⁶²

⁶⁰ V. Sereni, *Premessa*, in *Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. VIII. Su Williams: «Un testo a prima vista enigmatico ci è posto davanti, ne conserviamo appena un frammento, una scaglia, ma è questo segmento, questa scaglia, a lavorare occultamente in noi. Un bel giorno l'esperienza individuale lo fa avvampare: una luce retroattiva si estende alla totalità del testo» (*ibidem*).

⁶¹ Cfr. *ivi*, p. V: «L'invito di Giulio Einaudi a metter insieme un libro mediante una scelta delle mie traduzioni da testi poetici è un fatto gratificante. Corrisponde a un mio desiderio rimasto allo stato latente, se non proprio inconscio, e sono portato a parlarne come se ne scrivessi in un diario – che non tengo».

⁶² *Ivi*, p. IX. Si veda anche lo scritto di Sereni su Franco Francese del 1975: «“Imitare” [...] significa dunque “collocarsi accanto”, assecondare la natura per come viene a noi e ci si manifesta, perseguire con pazienza, con accanita pazienza tendere all'effetto di alta fedeltà del suo riflesso in noi, della ripercussione in noi e dei suoi stimoli e impulsi, non imporre dall'esterno una forma al fenomeno e nemmeno subirla (copiarla) dal fenomeno, ma lasciare che questo agisca, condividerlo e interpretarlo, cioè restituirlo dopo averne organizzato la trasformazione in noi. Che vuol dire, prima di tutto, avere individuato con esattezza il tramite che fa possibile il rapporto, la zona di sensibilità su cui questo si verifica. In questo senso il testo da illustrare è vissuto come natura; allo stesso modo è natura, per il traduttore, il testo da tradurre» (V. Sereni, *Da natura a emozione da emozione a natura*, in F. Francese, *La bestia addosso*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1976; qui citato da V. Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. 1200).

Non è un caso, infatti, che alcune sue traduzioni, fra cui le versioni da Pound, compaiano nel celebre pseudo-diario sereniano, *Gli immediati dintorni*,⁶³ a prova del fatto che esse segnarono in qualche misura alcuni momenti dell'esistenza del poeta.⁶⁴ La pubblicazione del *Musicante di Saint-Merry* corrispose a un desiderio del suo autore, e il libro rivela quella componente storica e autobiografica che caratterizza l'intera produzione sereniana:⁶⁵ in questo senso il *Musicante* può essere considerato un vero e proprio "diario di traduzioni".

La natura diaristica della raccolta è attestata in primo luogo dalla sua struttura: Sereni infatti non esclude alcuno degli autori da lui tradotti, pur conferendo ad essi un peso diverso;⁶⁶ soprattutto, egli dispose le traduzioni secondo un ordine tendenzialmente cronologico.

Giustamente è stato rilevato da Silvia Zoico come il *Musicante* sia stato da Sereni «selezionato e calibrato quanto un suo libro», tanto da creare un «canzoniere» nel quale

⁶³ Nella premessa al *Musicante* Sereni precisa non di tenere un «diario» (ivi, p. V); nella *Nota alla prima edizione* de *Gli immediati dintorni* (1962), però, Debenedetti precisava: «Vittorio Sereni, che pure è un uomo assai consapevole, non si era mai accorto di avere tenuto un diario. Solo quando le insistenze degli amici l'hanno persuaso a raccogliere per questo libro parecchie pagine della più varia provenienza [...] ha potuto constatare che esse ricostruivano un diario incostante eppure costante» (V. Sereni, *Gli immediati dintorni*, cit., p. XVII).

⁶⁴ Cfr. *ibidem*: «le traduzioni poetiche qui incluse, pur nella loro fedeltà ed efficacia lirica, segnano alcuni momenti di Sereni identificati su momenti d'altri poeti, hanno cioè valore affettivo e non vogliono dunque apparire come saggi del traduttore Sereni». Si tratta di tutte le traduzioni da *Orphée Noir* e da Pound, di una versione da Apollinaire e di una da Frénaud.

⁶⁵ Cfr. le parole di Sereni, risalenti al 1968, riportate da Franco Brioschi nell'introduzione alla seconda edizione de *Gli immediati dintorni*: «È chiaro, e lo dico sempre, che sono uno scrittore che parte da una base autobiografica. In generale, se io ho visto, ascoltato, vissuto per esperienza diretta una cosa, ci sono probabilità che questo dia dei frutti di poesia, diciamo così. Se questa cosa io non l'ho vissuta nella sua origine diretta, immediata, sul suo spunto autobiografico, per averla constatata, percepita attraverso i sensi e l'emotività, è difficilissimo che io ci possa scrivere qualche cosa sopra. Faccia conto: il Vietnam. È chiaro, è persino troppo facile dire che sulla questione del Vietnam non siamo d'accordo con gli americani. Ma io credo che non potrei mai scrivere una poesia sul Vietnam, bisognerebbe che ci fossi scaraventato lì, e ascoltassi, vedessi. Questo fatto non è che io lo senta lontano dalla mia coscienza: il problema è che se lo sento lontano dalla mia sensibilità, non può diventare materia della mia poesia; può diventare materia della mia riflessione, per me beninteso. Ma lei non troverà mai, mai un rigo in quello che scrivo, in cui un fatto, per quanto straordinario, grandioso, venga preso di petto se in qualche modo, direttamente o indirettamente, io non l'abbia vissuto attraverso la sensibilità» (V. Sereni, *Gli immediati dintorni*, cit., pp. XI-XII).

⁶⁶ In questo senso condivido l'osservazione di P.V. Mengaldo: «Si potrà dire, e ciò gli si addice benissimo, che Sereni guarda prima o piuttosto alle "persone poetiche" che ai "testi" in quanto tali» (P.V. Mengaldo, *Sereni traduttore di poesia*, cit., p. 204).

ogni lirica è legata alla seguente grazie a una «trama intertestuale fitta e continua»;⁶⁷ tale criterio dispositivo, però, rimane subordinato a quello cronologico. Sottovalutare o svalutare la componente diacronica del libro conduce a interpretazioni, anche stilistiche, quantomeno parziali. Mi riferisco, ad esempio, ad alcune considerazioni avanzate da Mengaldo nell'introduzione alla seconda edizione del *Musicante*, nella quale lo studioso adotta un approccio a-storico che, benché lecito in quella sede, lo porta a individuare delle contraddizioni fra il poeta e il traduttore agevolmente sanabili se si collocano le traduzioni all'interno del percorso poetico sereniano.⁶⁸

Trattando del fenomeno dell'*enjambement*, per esempio, Mengaldo rileva che Sereni «conserva e accresce gli *enjambements* normali [...] e tende a rifiutare i più forzosi»; riguardo a questi ultimi egli adduce esempi tratti dalle versioni di Damas, Pound e Williams, per poi concludere:

È una situazione molto istruttiva: qui Sereni obbedisce molto più alla tradizione italiana che a se stesso, data la ricca presenza, almeno nella fase matura degli *Strumenti umani* e di *Stella variabile*, di inarcature [forzose] (cfr. ad esempio *La pietà ingiusta*, *Ancora sulla strada di Creva*, *Il piatto piange*, *Un posto di vacanza*, IV, *Festival...*).⁶⁹

Mengaldo trascura il fatto che le traduzioni citate non solo precedono le raccolte e le poesie portate ad argomento della propria tesi, ma che esse anzi contribuirono allo sviluppo dei modi stilistici ravvisabili nella «fase matura» sereniana – *enjambement* compreso. Sereni fu quindi fedele a se stesso, prima che alla tradizione italiana.

La stessa critica può essere mossa a fronte della «contraddizione» riscontrata da Mengaldo nella tendenza del traduttore a «sintetizzare» e in quella a eliminare le ripetizioni: soluzioni, queste, che male si confanno, secondo lo studioso, al «poeta

⁶⁷ S. Zoico, *Come è fatto Il musicante di Saint-Merry di Vittorio Sereni*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di T. Matarrese, M. Praloran e P. Trovato, Padova, Antenore, 1997, pp. 369-386; l'analisi viene ripresa e arricchita da Mengaldo nella già citata introduzione alla seconda edizione del *Musicante* (2001).

⁶⁸ Sulla complessità della «memoria poetica» sereniana si veda G. Lucchini, *Le interferenze della memoria poetica. Sereni e Apollinaire*, «Strumenti critici» II, 55 (1987), pp. 391-408.

⁶⁹ P.V. Mengaldo, *Sereni traduttore di poesia*, cit., pp. 212-213.

dell'infinita iterazione, e dunque dell'espressività e della stessa messa a punto del significato che traggono origine dalla ridondanza».⁷⁰

Il "diario di traduzioni" sereniano ripercorre circa trent'anni di una attività che si intreccia e dialoga senza posa con quella poetica, e forse in tale prospettiva appare più adeguato studiarlo.⁷¹ Nella sua premessa, infatti, Sereni non accenna solo alla componente diaristica della raccolta, ma anche alla relazione che intercorre fra le traduzioni e le poesie proprie;⁷² un legame, questo, che emerge anche da un passo de *Il sabato tedesco* (1980) introdotto, appunto, da due versi di Apollinaire:⁷³

Certe voci risalite da lontano mi hanno scortato in viaggio; o meglio mi hanno tirato
la corsa, quasi fosse in quelle la forza propulsiva del viaggio stesso. Pausate o

⁷⁰ Ivi, pp. 207-208 e 211-212. Neppure convince lo sviluppo di tali considerazioni; per esempio, riguardo alla eliminazione delle ripetizioni: «Il diverso comportamento del traduttore [rispetto al poeta] porta una pietruzza alle ipotesi di cui sopra: traduzione non soltanto come *quid medium* ma come diversa attualizzazione delle proprie, varie, possibilità poetiche e, quasi di conseguenza, emergenza di *contraintes* e forse automatismi estranei al poeta in quanto tale ma fortemente caratteristici della tradizione poetica nazionale, cioè in questo caso l'imperativo della *variatio* e l'antipatia per la *repetitio*» (ivi, p. 208).

⁷¹ Non si intende in alcun modo qui teorizzare che non sia proficuo confrontare le traduzioni e individuare tendenze stilistiche in esse comuni, bensì sottolineare l'importanza di un approccio "tridimensionale" che consideri anche la dimensione storica entro cui esse presero forma. In ottica comparata, per esempio, Mengaldo stesso avanza una preziosa osservazione metodologica quando suggerisce che «un punto di partenza utilissimo, per comprendere queste come altre traduzioni poetiche, è quello di confrontarle con traduzioni compiute da altri poeti sugli stessi testi» (P.V. Mengaldo, *Sereni traduttore di poesia*, cit., p. 202). Al riguardo si vedano: P.V. Mengaldo, *Confronti tra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)*, in *Tradizione/Traduzione/Società. Saggi per Franco Fortini*, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 243-250, poi in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 175-194, e infine in versione ridotta con il titolo *Un confronto tra Sereni e Caproni traduttori*, in *Per Vittorio Sereni*, cit., pp. 223-233; Alessandro Banda, *Celan e Sereni traduttori di Char*, «Studi novecenteschi» XVIII, 41 (1991), pp. 123-151; P.V. Mengaldo, *Caproni e Sereni: due versioni*, «Premio città di Monselice per la Traduzioni letteraria e scientifica» 18-20 (1993), pp. 210-221, poi in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 208-219; S. Zoico, *Per un'analisi contrastiva. Valeri, Caproni, Sereni traduttori di Apollinaire*, «Studi novecenteschi» XXII, 49 (1995), pp. 85-108; G. Scaglione, *Le vicinanze di René Char. Giorgio Caproni e Vittorio Sereni traduttori di A*, «Studi novecenteschi» XXXVI, 77 (2009), pp. 137-150.

⁷² Cfr. V. Sereni, *Premessa*, in *Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. IX.

⁷³ V. Sereni, *Il sabato tedesco*, Milano, Il Saggiatore, 1980, poi con introduzione di L. Neri, Torino, Arago, 2008 (qui citato da V. Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. 752). Il passo è preceduto da due versi della traduzione della poesia *Le Voyageur* (*Ti ricordi quel giorno che un'ape cadde nel fuoco. Era te lo ricordi la fine dell'estate*).

ritmiche, non troppo diverse da uno scambio di battute da una finestra all'altra colte su una strada solitaria. Voci così s'insediano nella memoria, animano un momento dell'esistenza e lo fissano, e magari ne alimentano il successivo, né si potrebbe supporre loro un destino migliore o diverso.⁷⁴

Le «voci» dei poeti tradotti non solo «hanno scortato» Sereni lungo il suo «viaggio stilistico»,⁷⁵ ma in più di una occasione gli «hanno tirato la corsa» favorendo così il superamento dei lunghi periodi di impotenza creativa che il poeta accusò.

Si devono a Luisa Previtera i primi tentativi di «precisare» quanto Sereni accennò nella premessa al *Musicante di Saint-Merry*: l'influenza, appunto, che le traduzioni esercitarono sulla propria poesia.⁷⁶ Risale al 1983, infatti, il saggio *La trasposizione creatrice in Sereni*,⁷⁷ nel quale la studiosa indaga l'«incontro-scambio» che si verificò

⁷⁴ Come afferma Luisa Previtera, queste poche righe hanno «maggior valore di qualsiasi glossa o commento, da lui [Sereni] peraltro volentieri aggirati e ritenuti inutili, alla sua attività di traduttore» (L. Previtera, *Tradurre assimilando: Sereni e Apollinaire*, «Otto/Novecento» XI, 5-6 (1987), p. 30). Si veda anche più avanti, nel *Sabato tedesco*, una lettera nella quale si legge: «Ancora non le ho parlato di certe voci pausate o ritmiche che di tanto in tanto mi tirano via o con cui mi sforzo di inseguire brani del mio vissuto. Sono scappatoie alla fissità che da qualche tempo mi ha preso» (V. Sereni, *Il sabato tedesco*, cit., p. 768).

⁷⁵ Sara Pesatori propone di «sostituire alla definizione di “silenzio creativo” quella, mutuata da Laura Alcini, di “viaggio stilistico”» (S. Pesatori, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, cit., p. 328).

⁷⁶ Sereni afferma infatti che la sua attività di traduttore non fu «motivata da una volontà di conoscenza e assimilazione di tecniche altrui come apporto all'affinamento o all'evoluzione di tecniche personali», ma aggiunge: «Che implicitamente abbia in certi casi potuto giovarmi oppure influire su quanto ho scritto di mio è altro discorso, che del resto non saprei precisare da solo» (V. Sereni, *Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. IX). Al riguardo, riferendosi a uno studio di Gilberto Lonardi su Montale traduttore, Previtera afferma: «Risulta di solito più facile e più sicuro individuare alcuni dei modi tipici di un poeta all'interno delle sue traduzioni che viceversa determinare come i poeti stranieri abbiano segnato la sua produzione originale, anche perché a volte questo loro influsso non si manifesta palesemente nella pagina scritta, ma viene assorbito in tendenze più generali e già esistenti» (G. Lonardi, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 144-163). Più perentorio Guido Lucchini, qualche anno più tardi: «Il problema mi sembra consistere non tanto nell'individuazione del debito verso Apollinaire (che è impossibile naturalmente stabilire con certezza) quanto nel render ragione di un'assimilazione al circolo vitale della propria poesia, per così dire retrodatata» (G. Lucchini, *Le interferenze della memoria poetica. Sereni e Apollinaire*, cit., pp. 402-403).

⁷⁷ L. Previtera, *La trasposizione creatrice in Sereni*, in *Quattro studi sul tradurre*, a cura di G. Lonardi, Verona, Cartografica veneta, 1983, pp. 81-104. Il saggio fu poi ripreso e arricchito in due interventi successivi: L. Previtera, *A modo mio, René Char*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, atti del convegno

fra l'opera del traduttore e quella dei due autori francesi che lo impegnarono maggiormente, Char e Apollinaire,⁷⁸ rifuggendo però la tentazione di «costringere in precisi rapporti temporali di dare-avere» i «flussi» della memoria poetica sereniana.⁷⁹ Due anni più tardi Laura Baffoni Licata cominciò a esplorare le «affinità» fra l'opera di Sereni e quella di Williams,⁸⁰ e da allora preziosi contributi hanno arricchito la bibliografia relativa alle versioni sereniane da Char, Apollinaire e Williams,⁸¹ fra

(Milano, 28-29 settembre 1984), Milano, Librex, 1985, pp. 146-153 e L. Previtera, *Tradurre assimilando: Sereni e Apollinaire*, cit., pp. 29-42. Dal 1961, a ridosso della pubblicazione dei volumi sereniani di traduzione, apparvero recensioni e brevi articoli in materia, ma fu il saggio di Previtera ad inaugurare un'indagine analitica relativa agli «scambi» fra l'attività del traduttore e quella del poeta.

⁷⁸ Previtera commenta così un passo sereniano dedicato a Giorgio Seferis: «Risulta possibile [...] rappresentare l'attività traduttoria di Sereni come l'incontro-scambio con il *logo armonico* di altri poeti in altra lingua» (L. Previtera, *La trasposizione creatrice in Sereni*, cit., p. 83). La scelta dei due scrittori francesi è poi così argomentata: «L'ampiezza dell'arco temporale coperto dall'impegno sereniano su questi due autori significativamente parallelo alla produzione originale degli ultimi vent'anni, nonché la confessata maggiore confidenza del poeta con la lingua francese rispetto a quella inglese e l'interessante rete di affinità e diversità che lo legano ai due francesi, hanno fatto sì che ad essi si dedicasse l'esame testuale della presente indagine» (*ibidem*).

⁷⁹ L. Previtera, *Tradurre assimilando: Sereni e Apollinaire*, cit., p. 40: «Lo "spino molesto" della memoria tesse fili destinati a intricarsi in un gioco di cadute e affioramenti che coinvolge senza distinzioni biografia umana e letteraria, scrittura originale e traduzioni. In queste pagine se ne sono voluti semplicemente seguire alcuni, senza la pretesa, che Sereni non avrebbe gradito, di districarli o di stabilirne l'esatta direzione di scorrimento. Di date si è accennato, ma la "propensione verso Apollinaire, o piuttosto la ricorrente attrazione da parte del medesimo", sviluppa una serie di flussi e riflussi intertestuali che è possibile assecondare, ma non costringere in precisi rapporti temporali di dare-avere». Nel saggio *La trasposizione creatrice in Sereni* Previtera riscontra innanzitutto, nelle versioni dei *Fogli d'Ipnos*, la tendenza del traduttore ad arricchire gli originali stranieri con inversioni sintattiche e costrutti chiasici «tipici della sua produzione in proprio», attraverso cui «si raggiunge un innalzamento ed una nobilitazione del tono lirico»; inoltre, la resistenza nei confronti dell'iterazione manifestata nelle prime traduzioni risulta superata da Sereni in quelle riferibili agli anni '70 (qui la studiosa, in realtà, rileva solo la diffusa ricorsività di costrutti iterativi, ma gli esempi riportati riguardano esclusivamente le traduzioni di *Ritorno Sopramonte* del 1974). Viceversa, Previtera rileva come «la pratica di traduzione» dei poeti francesi abbia esercitato nel traduttore l'adozione di espressioni colloquiali, e abbia avuto un peso rilevante «sull'uso del participio presente in funzione verbale». Non mancano, poi, «coincidenze» lessicali e tematiche che la studiosa individua fra le traduzioni in esame e le poesie successivamente composte da Sereni. Infine, afferma Previtera, «accade a volte che il traduttore accolga addirittura entro i suoi testi le voci dei tradotti, chiamati così a collaborare fattivamente alla testura lirica», come nel caso della quarta sezione di *Stella variabile*, intitolata appunto *Traducevo Char*.

⁸⁰ L. Baffoni Licata, *L'aspetto williamsiano della poesia di Vittorio Sereni*, «Esperienze letterarie» X, 4 (1985), pp. 57-73.

⁸¹ Sulla triade Williams-Char-Apollinaire si vedano F. Fortini, «*Il musicante di Saint-Merry*», cit., p. 166 («all'un polo [...] sta Char; all'altro, Apollinaire. In mezzo Williams che di quest'ultimo ha il vagabondaggio ironico e di quello la dignità virile») e P.V. Mengaldo, *Il solido nulla*, «L'indice dei

questi, negli ultimi anni, i lavori archivistici di Elisa Donzelli e Sara Pesatori hanno offerto un nuovo e rilevante apporto a tali ricerche.⁸² Molto poco è stato invece detto, ad oggi, delle altre traduzioni, fra le quali quelle poundiane.⁸³

3. POUND E *GLI STRUMENTI UMANI*

Si è già avuto modo, nel commento alle traduzioni, di sottolineare alcune consonanze stilistiche, lessicali e tematiche che si rilevano fra le versioni poundiane e la precedente attività poetica di Sereni.⁸⁴ Le traduzioni allestite per l'antologia di Scheiwiller si

libri del mese» 8 (ottobre 1986), pp. 8-9, qui citato in *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 192 («In certo senso Sereni traduttore da Char parte e a Char ritorna, con diversioni e contraddizioni che si chiamano soprattutto Apollinaire e Williams»). Per quanto riguarda gli studi sulle traduzioni da Williams si rimanda alle indicazioni bibliografiche fornite nell'ultimo paragrafo del secondo capitolo. Riguardo alle versioni da Char, seguirono agli articoli di Luisa Previtera: G. Orelli, *Un accertamento su Char e Sereni*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti*, atti del convegno (Luino, 25-26 maggio 1991), a cura di D. Isella, Milano, Scheiwiller, 1992, pp. 65-79; P.V. Mengaldo, *Sereni e Char*, in *Per Vittorio Sereni*, cit., pp. 235-242, tratto da *Caproni e Sereni: due versioni*, cit., pp. 210-221; L. Barile, *Traduzione e metamorfosi: Sereni traduttore di René Char*, «Allegoria» VI, 18 (1994), pp. 152-163, poi col titolo *Traduzione e imitazione da Char*, in *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 129-153; E. Sala Peup, *Il «cammino inverso» della traduzione, Vittorio Sereni e i Feuilletts d'Hypnos di René Char*, «Letteratura e letterature» 7 (2013), pp. 105-117. Su Apollinaire, ancora oltre a Previtera: G. Lucchini, *Le interferenze della memoria poetica. Sereni e Apollinaire*, cit., pp. 391-408 e S. Zoico, *Come è fatto Il musicante di Saint-Merry di Vittorio Sereni*, cit., pp. 370-379.

⁸² Del lavoro di Sara Pesatori si è parlato nel precedente capitolo; di Elisa Donzelli si segnalano: R. Char, *Due rive ci vogliono: quarantasette traduzioni inedite*, traduzione di V. Sereni, a cura di E. Donzelli con la collaborazione di B. Colli, Roma, Donzelli, 2010; E. Donzelli, *Come lenta cometa. Traduzione e amicizia poetica tra Sereni e Char*, Torino, Aragno, 2009; E. Donzelli, *Nell'officina di Sereni e Char. Le varianti redazionali di Ritorno Sopramonte*, «Filologia e critica» 33 (2008), pp. 391-422.

⁸³ Sulla traduzione da Bandini si veda P.V. Mengaldo, *Nota a Festa d'inverno di Fernando Bandini*, «Strumenti critici» X, 31 (1976), pp. 410-418. Mancano studi specifici relativi alle traduzioni di *Orphée Noir*, Frénaud, Camus e Corneille. Su Pound i due soli contributi sono quelle già citati di Edoardo Esposito e Peter Robinson.

⁸⁴ Per riassumere, fra le principali abitudini stilistiche del traduttore che richiamano alla sua produzione precedente sono state riscontrate le continue inversioni sintattiche, il frequente impiego di metri e ritmi

collocano nel mezzo della ventennale gestazione de *Gli strumenti umani*, e per questa ragione è il terzo libro sereniano quello che meglio si presta a documentare le vicendevoli influenze delle quali beneficiò talvolta la parola del poeta, talvolta quella del traduttore.⁸⁵

Come si è visto sono tre, in particolare, gli argomenti presenti nelle otto poesie di Pound rilevanti nella produzione sereniana all'altezza de *Gli strumenti umani*: la bellezza, l'alba e l'amicizia.

tradizionali e di un lessico che risente spesso della lezione di poeti cari a Sereni, e su tutti Gozzano, Saba e Montale. Ancora punto di vista lessicale, si è visto come la scelta di alcuni termini che Sereni adottò nelle proprie traduzioni (fra cui *lucenti*, *frescura*, *volto* e soprattutto *murmure*) potrebbe trovare ragione nella preferenza manifestata per essi in *Frontiera* e nel *Diario d'Algeria*. Da ultimo, si è visto come anche le traduzioni da Williams che Sereni compose fra il 1951 e il 1955, e in particolare *Venere sul deserto* e *Il duro nocciolo della bellezza*, potrebbero aver influito sulla scelta dei testi poundiani e di alcune opzioni terminologiche.

⁸⁵ Per la data di composizione delle poesie, non sempre accertabile con esattezza, si segue il prezioso *Apparato critico* assemblato da Dante Isella (D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., pp. 267-854). Sereni stesso, nella *Nota* alla prima edizione, fornì alcune indicazioni al riguardo: «Tutti i testi compresi nel volume appartengono al periodo 1945-1965. Una più circoscritta indicazione cronologica è consentita solo per alcuni gruppi di poesie: così *Uno sguardo di rimando* può essere idealmente collocato nel periodo '45-57, mentre *Appuntamento a ora insolita* e *Apparizioni o incontri* vanno rispettivamente riferiti agli anni '58-60 e '61-65. Per i singoli componimenti una datazione più rigorosa risulterebbe tutto sommato arbitraria. Sarebbe possibile, se mai, per ciascuno di essi stabilire una data di “partenza” e una data di “arrivo”: nel qual caso, però, alcune “partenze” rischierebbero di figurare anteriori persino al '45. Un margine così largo di tempo non implica in alcun modo fasi di lavorazione protratte al segno dell'incontentabilità o del rigore dal punto di vista strettamente stilistico, bensì una serie di modifiche e aggiunte, di deviazioni e articolazioni successive, dilatazioni e rarefazioni offerte o suggerite, quando non imposte, dall'esistenza, dal caso, dalla disposizione dell'ora (tipica in tal senso *La poesia è una passione?*, data in forma ancora incompiuta, “lavoro in corso” destinato forse a un futuro libro e con sviluppi almeno parzialmente imprevedibili; vera e propria eccezione alla “regola”, invece, *Una visita in fabbrica*, alquanto rimaneggiata rispetto alla versione apparsa in rivista): l'autore tiene molto a questa precisazione e al significato di essa. Si dà quindi per inteso che là dove un riferimento temporale accompagna esplicitamente un testo, quel riferimento indica, senza eccezioni, una “partenza” o una fase e non rappresenta mai una data di composizione» (D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., pp. 469-470). Così dunque andranno interpretati i riferimenti temporali presenti nelle poesie *Comunicazione interrotta*, *La repubblica*, *Nella neve*, *Mille Miglia*, *Una visita in fabbrica* e *Il male d'Africa*. Infine, gli estremi cronologici del libro appaiono incontestabili: la prima poesia della raccolta, *Via Scarlatti*, fu composta nel 1946 e chiudeva la prima edizione del *Diario d'Algeria*; la poesia *I ricongiunti* fu scritta invece tra il 1965 e il '66, e fu inserita da Sereni solo nella seconda edizione de *Gli strumenti umani*, nel 1975.

Fra il 1950 e il '51, quando l'incontro con Pound ancora non si era verificato, Sereni compose *L'equivoco*, che presenta evidenti affinità con *The Study in Aesthetics*.⁸⁶ all'immagine iniziale dei *bambini* (v. 1), i quali in un verso poi cassato venivano chiamati *bimbi*,⁸⁷ si affianca una *bionda passeggera* (v. 4); in *Studio d'estetica* la bella figura femminile *passò* davanti ai *bimbi* che esclamarono «*ch'è bea!*»: nella poesia di Sereni una *voce*, riportata anch'essa in corsivo, *cantava: amore [...] e risorta bellezza* (v. 7). Infine, entrambe le poesie esprimono un *equivoco*: in un caso il fraintendimento, dichiarato nel titolo, è relativo allo *sguardo di rimando* della passeggera; nell'altro riguarda l'idea stessa della bellezza, come insegna *il giovane Dante* di fronte alla *bella pesca di sardelle bresciana*.⁸⁸

Posteriori alla traduzione di *Study in Aesthetics* sono invece le poesie *Quei bambini che giocano*, dove l'immagine iniziale di un gruppo di bambini che si divertono offre lo spunto per una riflessione sull'amore («D'amore non esistono peccati, *s'infuriava un poeta ai tardi anni*, esistono soltanto peccati contro l'amore», vv. 13-15),⁸⁹ e *A un compagno d'infanzia*, nella quale la considerazione estetica si fa esplicita, grazie alla provocazione indirizzata al poeta («*Ma tu hai la bellezza...*» | «*Chiacchiere [...]*», vv. 7-8).⁹⁰

L'immagine dell'alba, con la sua carica simbolica, fa invece la sua comparsa negli *Strumenti umani* in una poesia composta alla fine degli anni '40: *Viaggio all'alba*.⁹¹ Nei primi versi Sereni si interroga sul tempo passato e le sue *stagioni* (*Quanti anni che mesi che stagioni* | *nel giro di una notte: una notte di passi e di rintocchi*, vv. 1-3),

⁸⁶ Anche Isella, infatti, suggerisce il confronto fra *L'equivoco* e *Studio d'estetica* (cfr. D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 505).

⁸⁷ Cfr. *ivi*, p. 503.

⁸⁸ Si ricorda che al 1955 risale anche la traduzione da Williams *Il duro nocciolo della bellezza*, per il cui confronto con *Studio d'estetica* si rimanda a quanto detto nel precedente capitolo.

⁸⁹ Non v'è traccia di *Quei bambini che giocano* prima del 1960 (cfr. D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 554).

⁹⁰ Composta all'inizio degli anni '60, fu pubblicata per la prima volta nel 1963 sulla rivista «Questo e altro» (cfr. *ivi*, pp. 619-620).

⁹¹ La poesia fu pubblicata nel 1958 su «L'approdo letterario», ma fu scritta «nell'inverno del '47» (*ivi*, p. 493).

proprio come avviene nella poesia *A Madame du Châtelet* (vv. 4-16), che si apre con la domanda *La luce dell'alba mi darete alla sera?* (v. 3).

Nella stessa poesia, poi, Sereni conferisce al momento del sorgere del sole una duplice valenza, fisica e spirituale (*Ma come tarda la luce a ferirmi*, v. 4; *nel risveglio del mondo*, v. 7), così come al nome della frazione di Luino evocato: *Voldomino, volto di Dio* (v. 5).⁹² Una immagine analoga è presente nella seconda strofa della poesia *The Garret*, dove il poeta connette l'arrivo dell'alba alla possibilità di accostarsi al proprio desiderio (*l'alba entra con piedi leggeri | e al mio desiderio io m'avvicino*, vv. 7-8). L'ora di limpida frescura descritta in *The Garret* (v. 10) rimanda poi all'ora insolita di una *mattina di settembre*, quando il poeta, *dopo un breve distacco*, si riaccosta alla sua gioia; il primo nucleo di *Appuntamento a ora insolita* fu elaborato da Sereni pochi mesi dopo aver concluso le traduzioni da Pound e, come si vedrà meglio più avanti, conserva ulteriori tracce dell'incontro poundiano.⁹³

Nella poesia *Villanelle: the Psychological Hour*, infine, Pound drammatizza un'esperienza di delusione e solitudine, interrogandosi circa il significato dell'amicizia (*Two friends: a breath of the forest... | Friends? Are people less friends | because one has just, at last, found them?*, vv. 23-25). Negli anni che seguirono le traduzioni da Pound, come già detto, questa tematica si fece ricorrente nella produzione sereniana, come testimoniano, per esempio, tre celebri poesie: *Anni dopo*, *Il grande amico*, *Gli amici*.⁹⁴

⁹² In una lettura radiofonica del '47, intitolata *Il volto di Dio*, Sereni raccontò l'occasione in cui Vasco Pratolini commentò: «Voldomino, volto di Dio» (cfr. ivi, pp. 493-494). Gli ultimi versi della poesia (*Ma dimmi soltanto una parola | e serena sarà l'anima mia*, vv. 8-9) riecheggiano poi, con la variante autobiografica dell'aggettivo *serena*, la formula liturgica *sed tantum dic verbum et sanabitur anima mea*.

⁹³ Cfr. D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., pp. 561-562.

⁹⁴ *Anni dopo* fu composta fra il 1956 e il 58, «ma pensata circa quattro anni prima» (ivi, pp. 524-525). *Il grande amico* fu scritta e pubblicata nel 1958 (ivi, p. 549). Bisogna aggiungere che *Il grande amico* è anche la traduzione del titolo del romanzo *Le grand Meaulnes* dello scrittore francese Alain-Fournier pubblicato da Mondadori per la prima volta nel 1933 e rieditato proprio nel 1954; su Fournier si era laureata la moglie di Sereni, Maria Luisa Bonfanti, e un accenno all'autore si trova fra *Gli appunti del traduttore* che Sereni pubblicò con le sue traduzioni da Char del '74. *Gli amici* fu «scritta a Francoforte sul Meno 20/26 settembre '60» (ivi, p. 558). La già citata poesia *A un compagno d'infanzia*, infine, era stata inizialmente intitolata da Sereni *A un amico d'infanzia* (cfr. ivi, p. 619).

Peter Robinson ha riscontrato una eco della *Villanella* nella poesia *Mille Miglia*, che Sereni ideò nella primavera del '55 ma realizzò nei mesi immediatamente successivi a quelli delle traduzioni poundiane;⁹⁵ secondo lo studioso, infatti, l'esclamazione *O vacuo rimpianto, | O molte mie ore sciupate* (vv. 8-9) «evokes the lament over lost youth in “Mille Miglia”». ⁹⁶ Si propone dunque il testo della poesia, che Sereni inserì nella prima sezione de *Gli strumenti umani*:

Ma nulla senza amore è l'aria pura
l'amore è nulla senza la gioventù.

⁹⁶ P. Robinson, *Translation and Self-Accusation: Vittorio Sereni's "momento psicologico": translating Ezra Pound*, cit., p. 128. Ancora: «An example of how such work issued in a future poem of his own is illustrated by comparing the improvisation of the Pound translation with his own "Mille Miglia"» (ivi, p. 130). Si segnala poi un'ulteriore osservazione avanzata da Robinson riguardo all'influenza esercitata dalle traduzioni poundiane sulla produzione di Sereni: «When Sereni reorganized the contents of his first book *Frontiera* (1941) for the 1966 Scheiwiller edition, he moved *Inverno* from the start of the second section to the beginning of the entire book. He thus placed as his first work, a poem that contains the two key-words (bellezza and fonte) in the translated refrain to Pound's Villanelle: "le fonti dietro te" and "la svelata bellezza dell'inverno"» (P. Robinson, *Translation and Self-Accusation: Vittorio Sereni's "momento psicologico": translating Ezra Pound*, cit., p. 128).

Il nesso tematico individuato da Peter Robinson fra il *rimpianto* poundiano e il *rimorso* di Sereni è confortato da ulteriori elementi. Il più rilevante, tra questi, riguarda una variante strutturale documentata nell'apparato critico; nella prima lezione autografa, infatti, il distico finale (*Ma nulla senza amore è l'aria pura | l'amore è nulla senza la gioventù*, vv. 16-17) ha la funzione di pseudo-ritornello: proprio come il distico della *Villanella* poundiana (*Così rara cosa è la bellezza. | Alla mia fonte così pochi bevono*), esso si inseriva una prima volta dopo i due versi iniziali, e veniva poi ripetuto, una sola volta, alla fine del componimento.⁹⁷

Sereni, evidentemente, non fu persuaso dall'esperimento, e già nella seconda lezione eliminò il ritornello mantenendo solo il distico conclusivo;⁹⁸ in ogni caso, la variante documenta l'interesse che tale forma iterativa, incontrata nella poesia di Pound, suscitò nell'autore di *Mille Miglia*.⁹⁹

Un ulteriore rimando alle versioni poundiane è suggerito, nella stessa poesia, dalla esplicita rievocazione dei personaggi dell'*Orlando furioso*, Orlando e Angelica, che «trasfigura la nota corsa automobilistica [...] nella “variegata trascolorante sfericità” del *Furioso*, nella “rappresentazione dinamica della vita che *si sfrena* più *veloce* della vita vera”». ¹⁰⁰ Se in Sereni, infatti, non si riscontrano esplicite evocazioni di autori e personaggi letterari nelle poesie composte prima del 1955, esse sono, in varia forma, marca inconfondibile della poetica di Pound: solo fra le poesie qui affrontate è possibile individuare, come si è visto, Tibullo e la sua Delia in *A Madame Lullin*, Swinburne, Cavalcanti, Baudelaire e le rispettive *donne* in *La commessa*, Dante e Catullo in *Studio d'estetica*. A quest'ultima versione, tra l'altro, rimanda anche la città,

⁹⁷ Cfr. D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 519.

⁹⁸ Nella versione definitiva «il testo si distende in una struttura simmetrica delimitata dai due distici endecasillabici, e centrata nella lunga strofa di mezzo, a sua volta idealmente ruotante attorno al perno del settenario tronco» (F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2010, p. 191).

⁹⁹ Si ricorda che proprio «the effect of a recurrence of a theme» era ciò che Pound perseguiva con la sua pseudo-villanella (C. Froula, *A Guide to Ezra Pound's Selected Poems*, cit., p. 61).

¹⁰⁰ L'osservazione è di Francesca D'Alessandro, la quale cita a sua volta le parole di Sereni dedicate al poema ariostesco (F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, cit., p. 191). Si ricorda infatti che sull'opera di Ariosto Sereni pubblicò nel 1957 lo scritto «*Orlando furioso*» *viatico per la realtà e per il sogno* (in *Libri nel tempo. Enciclopedia monografica della letteratura*, Bologna, Zanichelli, 1957, pp. 127-131), poi ridotto e pubblicato in diverse sedi con il titolo *Un'idea per il «Furioso»*.

Brescia, che nel testo definitivo di *Mille Miglia* compare solo in calce alla poesia, ma nelle versioni provvisorie era inserita nel corpo del testo.¹⁰¹

Una considerazione analoga si può fare riguardo al calco leopardiano incastonato da Sereni nel suo componimento. Nella poesia che Leopardi dedicò proprio all'Angelica del *Furioso*, infatti, si legge il verso *Otto lustri già corsi, e bella ancora* (v. 5); Sereni, in *Mille Miglia*, ripropone identico il secondo emistichio: *ancor giovane d'anni e bella ancora* (v. 8).¹⁰²

Rimandi lessicali alla tradizione letteraria italiana sono reperibili anche nelle prime raccolte sereniane,¹⁰³ ma non v'è traccia di versi altrui incastonati nei propri nella produzione precedente al 1955, come invece accade sovente in Pound, e nella *Villanella*, in particolare, con il verso di Yeats (*Between the night and morning*).¹⁰⁴ Inoltre, proprio come Pound, Sereni segna inizialmente l'intero verso in corsivo, salvo

¹⁰¹ Cfr. D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 520. Al riguardo si vedano due documenti suggeriti da Isella: la prosa *Un banchetto sportivo*, pubblicata solo primi *Immediati dintorni* (pp. 70-71), e uno stralcio dell'intervista che Sereni rilasciò ad Alfredo Barberis nel '78: «Ho frequentato il ginnasio e il liceo a Brescia e fare il ginnasio e il liceo a Brescia ed essere un ragazzo significava appassionarsi alla Mille Miglia, che era un fatto grosso in quelle stagioni bresciane. Era anche una rottura, attraverso lo sport, dell'ambiente chiuso, provinciale... Arrivavano corridori stranieri, macchine straniere... Era veramente una settimana di passione quella della Mille Miglia a Brescia» (A. Barberis, *Voci che contano*, Milano, Il formichiere, 1978, p. 233).

¹⁰² La poesia *Angelica* di Leopardi, rimasta inedita fino al 1906, fu citata interamente da Sereni nello scritto «*Orlando furioso*» *viatico per la realtà e per il sogno*: il poeta, forse, la lesse nel volume leopardiano curato proprio in quell'anno da Sergio Solmi (G. Leopardi, *Opere*, I, a cura di S. Solmi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, p. 325).

¹⁰³ Si rimanda innanzitutto al capitolo *Il dialogo con i classici* in F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, cit., pp. 163-210, nel quale l'autrice mostra, con rigore filologico e finezza critica, la presenza pervasiva della tradizione letteraria italiana, e di Petrarca in particolare, anche nelle poesie degli *Strumenti umani* e di *Stella variabile*. Intere monografie e saggi, poi, oltre a numerose ma frammentarie osservazioni in articoli vari, hanno rilevato nelle poesie di Sereni tessere linguistiche riconducibili, tra gli altri, a Virgilio, Dante, Petrarca, Carducci, Gozzano, Montale, Ungaretti, Saba.

¹⁰⁴ Al termine della già citata *Nota* alla prima edizione de *Gli strumenti umani*, Sereni scrisse: «Un'altra avvertenza concerne il caso di versi o frasi di autori del passato, o contemporanei, inseriti talvolta e non sempre dati tra virgolette o in corsivo. Risulteranno individuabili nella stessa misura in cui sono affiorati e entrati nel discorso. Per questo appare superfluo indicarli e, tanto più, sottolineare il senso e il fine della loro adozione» (ivi, p. 470). Appare altrettanto superfluo dover precisare che si tratta di una nota autoriale e non di un suggerimento critico; inoltre, qui non si sta speculando intorno al citazionismo di Sereni: si sta ipotizzando che tale strategia stilistica fu incrementata da Sereni sulla scia delle versioni poundiane. Lo stesso Sereni, tra l'altro, cambiò parere al riguardo, se a conclusione di *Stella variabile* non gli parve superfluo indicare, nelle *Note* conclusive, alcuni dei riferimenti citati.

poi preferire il tondo nella versione definitiva.¹⁰⁵ In questo caso la scelta fu dettata forse dal fatto che solo un emistichio, e non l'intero verso, è sottratto a Leopardi; sono numerosi, però, luoghi successivi a questo nei quali è possibile riscontrare l'interpolazione di versi altrui corsivati: così, per esempio, per i versi di Luciano Erba in *L'alibi e il beneficio*,¹⁰⁶ ancora di Leopardi nella quarta sezione di *Una visita in fabbrica*,¹⁰⁷ e di Malcolm Lawry in *Pantomima terrestre*.¹⁰⁸

A *Pantomima terrestre* è legata, per i riferimenti a Piero Chiara, la poesia *Il piatto piange*, i cui primi abbozzi risalgono al 1956.¹⁰⁹ Come *Mille Miglia*, anche questa poesia lascia trasparire tracce della *Villanella* di Pound:

¹⁰⁵ Cfr. D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 519.

¹⁰⁶ Cfr. vv. 12-15: «infatti è sera qualunque traversata da tram semivuoti | mi vedi avanzare come sai nei quartieri senza ricordo | mai visto un quartiere così ricco di ricordi | come questi sedicenti “senza” nei versi del giovane Erba». L'abbozzo di pochi versi di *L'alibi e il beneficio* risale all'inizio degli anni '50, ma la stesura definitiva è da collocare probabilmente attorno al 1960 (cfr. ivi, pp. 588-589). I versi di Erba sono tratti dalla poesia *Tabula rasa?* (vv. 1-2 e 4-5), pubblicata nella prima raccolta di Erba, *Linea K* del 1951.

¹⁰⁷ Cfr. vv. 14-17: «Salta su | il più buono e inerme, cita: *E di me si spendea la miglior parte* | tra spasso e proteste degli altri – *ma va là* – scatenati. Sereni terminò il poemetto in cinque parti *Una visita in fabbrica* nella primavera del 1961, e lo pubblicò su «Il Menabò» l'anno seguente. Le prime fasi risalgono all'inizio degli anni '50, ma la quarta sezione, che qui ci interessa, fu composta nella fase finale della lavorazione (cfr. D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., pp. 531-539). La citazione di Leopardi è tratta dalla terza strofa di *A Silvia* (v. 18). Si segnala un refuso nell'edizione *Poesie e prose* di Sereni curata da Giulia Raboni (p. 175), dove il verso leopardiano è modificato (*E di me splendea la miglior parte*).

¹⁰⁸ Cfr. vv. 20-24: «E lui per rami di scale, mezza faccia già disfatta | mezza in ombra, canzonandomi con parole d'autore: *¿le gusta | este jardín qui es suyo? Evite...* | dal basso gli completo la frase: *que sus hijos lo destruyan* | rifacendogli il verso». La citazione di Lawry è tratta dal romanzo *Sotto il vulcano* del 1943, pubblicato da Feltrinelli nel 1961.

¹⁰⁹ Cfr. D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., pp. 610-611. *Il piatto piange* è infatti anche il titolo di un racconto di Piero Chiara, al quale rimandano sia le parole corsivate da Sereni in *Il piatto piange* sia i primi versi di *Pantomima terrestre* (cfr. P. Chiara, *Il piatto piange*, Milano, Mondadori, 1962, p. 26: «Sulle piante ancora nude, davanti all'albergo, pigolavano gli uccelli: cip, cip, cip. Il Poldino si voltò di scatto: erano più di cinquanta ore che al tavolo sentiva dire *cip* al suo vicino di destra. Cip, parole, vedo, buio, controbuio, passo, il piatto piange, servito e poche altre sono le parole del poker»). Si veda una lettera di Sereni a Giovanni Tesio del 1981 (qui citata da D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 616): «Il titolo, *Il piatto piange*, lo suggerii io in seguito [a Chiara] e sotto lo stesso titolo apparve poi una poesia nel mio libro *Gli strumenti umani*, la stessa che avevo in mente all'epoca del racconto orale [poi messo in iscritto dall'amico nel suo primo romanzo]». Nel 1958 Sereni aveva scritto a Chiara riguardo al suo racconto: «C'è poi la prima pagina, più introduttiva che narrativa, la quale corrisponde in modo addirittura impressionante al motivo che avevo in testa: la primavera da cui

Così ridotti a pochi li colse la nuova primavera –
 alcuni andati non lontano spostati
 non di molto, di qualche dosso o crinale fuor di vista
 o di voce, distanti un suono di campane
 a seconda del vento sui pianori, 5
 altri persi per sempre murati in un lavoro
 dentro scroscianti città.

E quelli qui restati?
 Qua sotto, venivano qua sotto, nel sottoscala
 e per giorni per notti tappati dentro sprangati 10
 gli usci turata ogni fessura: *vedo passo rilancio*
come quando fuori piove al riparo dall'esistere, o piuttosto,
 fiorisse la magnolia o il glicine svenevole,
 dalla ripetizione dell'esistere...

e no 15
 no il fendente di platino della schiarita sulle acque
 no la bella stagione la primavera e i nuovi fidanzati.
 Sul torrente del seme chissà non s'avviasse la bella compagnia
 ad altri imbarchi altri guadi
 verso selve scurissime vampe di ribes uve nere 20
 ai confini dell'informe?

Io dunque come loro loro dunque come me
 come loro come me fuggendo, con parole con musiche
 agli orecchi, un frastornante chicchirichi – da che distanza –
 un disordine cocente, di deliquio? La solitudine? 25
 E allora dentro il fuoco risorgivo di sé
essere per qualche istante, io noi, solitudine?
 Per qualche metro sotto il filo del suolo?

O miei prodi...
 cadono le picche ai fanti i fiori alle regine – 30
 e la notte muso precario è ai pertugi
 stilla un buio tumefatto

di palude
 rifiuti d'ogni specie. Ma dove c'è rifiuti,
 dice uno allarmandosi, c'è vita – e 35
 un colpo di vento tra pareti e porte
 con la disperazione che negando assevera
 (non è una bisca questa non un bordello questa casa onorata)
 spazzerà le carte una voce di vento
 e ci buttano fuori. 40

non ci si aspetta più niente e il gioco come un invito al quale inutilmente ci si sottrae» (P. Chiara – V. Sereni, *Lettere (1946-1980)*, a cura di F. Roncoroni, Roma, Benincasa, 1993, pp. 64-65).

Che Sereni fosse sensibile, in quel frangente della sua vita, a questo tema è confermato dal primo nucleo della poesia *Appuntamento a ora insolita*, che formava il secondo elemento di una *suite* intitolata, appunto, *La crisi dei quarant'anni*.¹¹² Di seguito il testo definitivo della poesia:

197

più insieme, dovrei dire). «Ma è giusto,
 fai bene a non badarmi se dico queste cose,
 se le dico per odio di qualcuno 20
 o rabbia per qualcosa. Ma credi all'altra
 cosa che si fa strada in me di tanto in tanto
 che in sé le altre include e le fa splendide,
 rara come questa mattina di settembre...
 giusto di te fra me e me parlavo: 25
 della gioia».

Mi prende sottobraccio.

«Non è vero che è rara, – mi correggo – c'è,
 la si porta come una ferita
 per le strade abbaglianti. È 30
 quest'ora di settembre in me repressa
 per tutto un anno, è la volpe rubata che il ragazzo
 celava sotto i panni e il fianco gli straziava,
 un'arma che si reca con abuso, fuori
 dal breve sogno di una vacanza. 35

Potrei

con questa uccidere, con la sola gioia...».

Ma dove sei, dove ti sei mai persa?

«È a questo che penso se qualcuno
 mi parla di rivoluzione» 40
 dico alla vetrina ritornata deserta.

Oltre agli elementi già indicati – l'immagine dell'alba connessa alla *gioia* e la condizione psicologica della mezza età – a legare *Appuntamento a ora insolita* alle versioni poundiane contribuisce innanzitutto una significativa concordanza lessicale. Sereni infatti per definire la *gioia* ricorre al sintagma *cosa rara*: i due termini, benché separati da un forte iperbato, sono entrambi posti a inizio verso ([...] *Ma credi all'altra | cosa che si fa strada in me di tanto in tanto | che in sé le altre include e le fa splendide, | rara come questa mattina di settembre*, vv. 21-24); l'identica espressione si ritrova nel ritornello della villanella poundiana, riferita non alla *gioia* ma alla *bellezza* (*Così rara cosa è la bellezza*).

Ancora, nell'elenco di definizioni della *gioia* Sereni incastona due versi a una prima lettura oscuri: *è la volpe rubata che il ragazzo | celava sotto i panni e il fianco gli*

straziava (vv. 32-33); è un'immagine tratta dalla *Vita di Licurgo* di Plutarco.¹¹³ Come detto, l'innesto di un episodio ricavato dalla letteratura classica è un'eccezione in Sereni, mentre non lo è affatto per Pound: fra i testi tradotti, *A Madame Lullin* con il *Pervigilium Veneris* e *Coito* con l'episodio di Delia presentano il medesimo procedimento, con la stessa modalità, accennata e al limite straniente, che si riscontra in *Appuntamento a ora insolita*.¹¹⁴

Vi è poi un altro singolare inserto letterario, benché d'altro genere: l'inciso, al decimo verso, attraverso cui l'autore-critico esplicita la distanza dalla tradizione stilnovista e petrarchesca, e dalla propria produzione giovanile, che avrebbe attribuito alla *gioia* una sembianza *d'angelo* (*Ma la forma l'immagine il sembante | – d'angelo avrei detto in altri tempi – | risorto accanto a me nella vetrina*, vv. 9-11).¹¹⁵

Infine, merita una considerazione l'impianto dialogico dell'intero componimento, anch'esso tratto peculiare della villanella di Pound: la forma del discorso diretto, infatti, è già accennata in alcune poesie di *Frontiera*,¹¹⁶ ma un allestimento

¹¹³ Plutarco, *Vita di Licurgo*, traduzione di C. Carena, Milano, Mondadori, 1984: «I ragazzi spartani mettono tanta serietà nel rubare, che si racconta di uno, il quale aveva avvolto nel mantello un volpacchiotto da lui rubato, e si lasciò dilaniare il ventre dalla bestia con le unghie e i denti, sino a morirne, piuttosto di farsi scoprire» (18). Probabilmente si deve l'episodio plutarco alla lettura di Sereni dei saggi di Michel de Montaigne, a loro volta riproposti all'inizio degli anni '40 da Sergio Solmi (cfr. A. Berardinelli, *Primi bilanci della modernità. Sergio Solmi e il ritorno a Montaigne*, in *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, cit., pp. 163-170).

¹¹⁴ Occorre precisare che il rimando a Plutarco era già presente nel primo abbozzo della poesia, precedente alle traduzioni da Pound; l'immagine tuttavia era a lì solo vagamente allusa, tanto da rendere il riferimento indistinguibile: «Porto come una ferita la mia gioia | nei locali abbaglianti. Sta buona | – le dico – mia gioia. Ci guardano | tutti e se tu mi mordi | sotto la veste leggera al costato | chi dall'acuta | miriade degli occhi ci difenderà, | chi si salverà?» (cfr. D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 564). Nella versione definitiva l'episodio di Plutarco si precisa, e diventa dunque essenziale il riferimento ai fini della comprensione del testo.

¹¹⁵ Cfr. F. D'Alessandro, *La poesia di Vittorio Sereni*, cit., p. 204.

¹¹⁶ Si vedano alcuni esempi tratti dalle poesie di *Frontiera*: *Soldati a Urbino* ([...] *Dici: | – purtroppo – e taci*, vv. 6-7); *Immagine* (*Siamo usciti sui colli a mezzanotte | al vago appello remoto | d'una veranda occulta: – Santa, | Santa Maria*, vv. 13-16); *La sera invade il calice leggero* (*Diranno un giorno: – che amore fu quello... – [...]*, vv. 3-4); *Dicono le ortensie* (*Dicono le ortensie: | – è partita stanotte [...]* dicono anche: *– è finita [...]*, vv. 1-9). Nel *Diario d'Algeria* si assiste a un brevissimo scambio di battute versi iniziali di *Belgrado* (*–... Donau? – | – Nein Donau, Sava – come in sogno | dice la sentinella [...]*, vv. 1-3); l'esclamazione del nono verso (*– il Danubio! la Sava! –*), che stempera la liricità del passo, fu aggiunta nell'edizione mondadoriana del 1979. Si ricorda poi che *Il male d'Africa*, ricco di dialoghi e presente nel *Diario d'Algeria*, fu composto nel tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60.

propriamente dialogico compare solo nella produzione posteriore al 1955, e *Appuntamento a ora insolita* ne rappresenta un culmine.¹¹⁷

Sereni rinvenne anche in Pound soluzioni espressive che rispondevano alla urgenza comunicativa che caratterizzò la propria ricerca poetica nei decenni di attesa degli *Strumenti umani*; fra queste vi fu anche l'apertura a un linguaggio colloquiale e alla registrazione "in presa diretta" di voci esterne, come documenta la poesia *Il male d'Africa*, inserita nel 1965 sia ne *Gli strumenti umani* che nella seconda edizione del *Diario d'Algeria*.¹¹⁸

La seconda sezione della poesia (vv. 64-104), per esempio, riporta un dialogo fittizio fra il poeta e Giansiro Ferrata, a cui la poesia è dedicata; ma è un passo della prima parte a delineare con maggior precisione il debito poundiano in questa poesia:

Diversa da Orano cantava	
la corsa del treno sul finire della guerra	10
e che bel sole sul viaggio e a sciami	
bimbetti, moretti sempre più neri	
di stazione in stazione	
già con tutta alle spalle l'Algeria.	
Pensa – dicevo – la guerra è sul finire	15
e ponente ponente mezzogiorno	
guardo che giro per rimandarci a casa.	
E dei bimbi moretti sempre più neri	
di stazione in stazione	
<i>give me bonbon good American please</i>	20
la litania implorante. Rimbombava	
la eco tra viadotti e ponti lungo	
un febbraio di fiori intempestivi	
ritornava a un sussulto di marmitte	
che al sole fumavano allegre	25
e a quel febbrile poi sempre più fioco	
ritmo di ramadàn	

¹¹⁷ Cfr. A. Girardi, *Ancora sulla lingua di Sereni: dialoghi e personificazioni*, in *Studi in onore di Gilberto Lonardi*, a cura di G. Sandrini, Verona, Fiorini, 2008, pp. 189-194.

¹¹⁸ Significativo in proposito uno stralcio la conversazione che Sereni tenne con un gruppo di studenti di Parma nel 1979: «[*Il male d'Africa*] è l'Algeria vista a distanza, rivissuta attraverso cose che allora non avevo espresso o non avevo saputo esprimere» (*Sulla poesia. Conversazione nelle scuole*, Parma, Pratiche, 1981, p. 51).

che giorni e giorni ci durò negli orecchi
 ci fermammo e fu,
 calcinata nel verbo 30
 sperare nel verbo desiderare,
 Casablanca.

In questo passo, che rievoca il viaggio da Orano a Casablanca, si riscontra una sorta di *refrain* che ripropone «the effect of a recurrence of a theme» ricercato da Pound nella sua villanella:¹¹⁹ il distico *bimbetti, moretti sempre più neri | di stazione in stazione* (vv. 12-13) viene infatti poco più avanti ripetuto con una lieve *variatio* (*E dei bimbi moretti sempre più neri | di stazione in stazione*, vv. 18-19). Sereni sembra realizzare qui ciò che nella poesia *Mille Miglia* aveva solamente abbozzato.

Come si è visto, poi, in *Study in Aesthetics* Pound inserisce nel testo inglese l'esclamazione *Guarda! Ahi, guarda! Ch'è be'a!* (v. 5), pronunciata da un gruppo di *bimbi* in un dialetto italiano sgrammaticato. Analogamente, nel *Male d'Africa* si trovano dei *bimbi* che gridano, questa volta in un inglese zoppicante: *give me bonbon good American please* (v. 20).¹²⁰ La richiesta avanzata dai *bimbi*, poi, viene descritta da Sereni al verso seguente con il termine *litania* (v. 21), anch'esso forse di stampo poundiano: come si vedrà nel prossimo paragrafo, la celebre poesia *Night Litany* lasciò infatti un segno nella memoria di Sereni.

Da ultimo, *Il male d'Africa* presenta la rielaborazione di un celebre passo dantesco, confermando così quanto detto circa la ripresa di autori e personaggi della tradizione letteraria.¹²¹ Nei versi che seguono quelli sopra citati (vv. 33-63) Sereni descrive infatti il viaggio di ritorno in Europa, da Casablanca attraverso Gibilterra, ripercorrendo così

¹¹⁹ Cfr. C. Froula, *A Guide to Ezra Pound's Selected Poems*, cit., p. 61.

¹²⁰ Giustamente Peter Robinson ha segnalato che il verso sereniano *give me bonbon good American please* ricorda alcuni versi del poemetto *The Desert Music* di William Carlo Williams, tradotto da Sereni nello stesso anno delle versioni poundiane e, come documentato dallo scritto *La musica del deserto*, particolarmente caro all'autore degli *Strumenti umani*. Al verso 120 del poemetto si legge infatti: *Penny please! Give me penny please, mister*; e poi ancora ai versi 295-296 un altro mendicante incalza: *Penny please, mister. | Penny please. Give me penny*. Sereni traduce nel primo caso *Un penny prego. Prego un penny signore* (v. 123), nel secondo *Un penny prego | prego un penny signore. Datemi un penny* (v. 298-299). Tuttavia la presenza dei *bimbi* e la sgrammaticata esclamazione in una lingua diversa da quella della poesia non possono che rimandare anche alla versione di *Study in Aesthetics*.

¹²¹ Un accenno al riguardo si legge in B. Carletti, *Presenze di Dante nella poesia di Vittorio Sereni*, «Studi e problemi di critica testuale» 67 (2003), p. 188.

la medesima tratta, *a contrario*, che già intraprese l'Ulisse dantesco. All'immagine infernale degli *uomini stravolti | nelle membra* (vv. 33-34) segue la navigazione *oltre Marocco all'Isola dei Sardi* (v. 48), evidente calco del dantesco *fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi* (Inf. XXVI 104), e il *folle volo* odisseico risuona nel *folle | ritmo di ramadàn* (vv. 50-51) che lascia spazio, in Sereni, a *un'ansia | una fretta di arrivare* (vv. 51-52). Il sussulto di gioia alla vista dello stretto di Gibilterra (*quella foce stretta | dov'Ercule segnò li suoi riguardi*, Inf. XXVI 107-108) *tosto tornò in pianto* per Ulisse e i suoi compagni (Inf. XXVI 136), e analogamente per Sereni, schernito per essere giunto *tardi, troppo tardi alla festa* della liberazione (vv. 59-61).¹²²

La quarta sezione de *Gli strumenti umani*, che accoglie *Il male d'Africa*, si apre con la lunga poesia esapartita *Nel sonno*, il cui nucleo fu immaginato da Sereni fra il 1948 e il '53, ma la realizzazione del componimento è da collocare «tra la fine del 1962 e l'inizio del '63».¹²³ La sesta e ultima sezione della poesia ricorda per alcuni aspetti la *Villanella* di Pound:

VI

oppure
tra cave e marcite una coppia.
Area da costruzioni – con le case
qui giungeremo tra non molto.

¹²² Una strategia analoga si riscontra nella poesia *Intervista a un suicida*, terminata nel 1963 (cfr. D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 606). Il titolo rievoca la *selva* dei suicidi di *Inferno* XIII, ma l'*anima* interpellata dal poeta rimanda, ancora, ai dannati dell'ottava bolgia: come Ulisse e Diomede, infatti, essa è *di fuoco*, e le sue prime parole, come quelle di Ulisse, sono sospese da un forte *enjambement* (*La porta | carraia [...]*, vv. 24-25); la sovrapposizione fra il *suicida* sereniano e l'Ulisse dantesco è confermato, anche in questo caso, *a contrario*, laddove Sereni scrive *Ma non svettarono voci lingueggianti in fiamma* (v. 21), con chiaro riferimento al passo dantesco: «Lo maggior corno de la fiamma antica | cominciò a crollarsi mormorando, | pur come quella cui vento affatica; | indi la cima qua e là menando, | come fosse la lingua che parlasse, | gittò voce di fuori e disse: “Quando» (85-90). Cfr. F. Moliterni, «Questo trepido vivere nei morti». *La presenza di Dante nell'opera di Vittorio Sereni*, in *Lectura Dantis Lupiensis*, III, a cura di V. Marucci e V.L. Puccetti, Ravenna, Longo, 2014, pp. 87-108; G. Bàrberi Squarotti, *Gli incontri con le ombre*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, cit., pp. 68-90.

¹²³ Cfr. D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., pp. 566-569 e G. Fioroni, *Osservazioni su Nel sonno*, in «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, cit., pp. 81-115. Ne *Gli immediati dintorni* compaiono sotto il titolo *Un venticinque aprile*, già nell'edizione del '62, i primi e gli ultimi versi della poesia, separati da due righe di puntini. *Un lungo sonno* è il titolo che Sereni diede al primo nucleo de *Gli strumenti umani*, e che presentò poi al Premio Libera Stampa nel 1956.

E intanto finché dura	5
abbandoniamoci a questi finti prati.	
<i>Dove sei perduto amore</i>	
canta l'uomo alla ragazza	
saltata oltre il terrapieno.	
«Hai sempre il sole dalla tua» galante	10
continua a motteggiarla, ritrovandola	
di là, capelli al vento gola giovane	
anche più bionda a quel ritorno di sole.	
Ma poi, divisi dalla folla	
separati passando <i>tra la folla che non sa,</i>	15
cosa vive di un giorno? di noi o di noi due?	
Il distacco, l'andarsene	
sul filo di una musica che è già d'altro tempo	
guardando in ogni volto	
<i>e non sei tu.</i>	20
Qui dunque si chiude la giovinezza,	
su uno scambio di persona?	
Ma sì, quella sfilata di tetti	
quei balconi e terrazze	
rapido ponte tra noi ogni mattina	25
e a sera lenta fuga...	
già domani potresti abbandonarti	
a un'altra onda di traffico, tentare	
un diverso versante,	
mutare gente e rione	
e me su uno	30
di questi crolli del cuore, di queste repentine	
radure di città lasciare	
con l'amaro di una perdita	
con quei passi di loro tardi uditi.	
Solitudine, solo orgoglio...	
Geme	35
da loro in noi nascosta una ferita	
e le dà voce il vento dalla pianura,	
l'impietra nelle lapidi.	

La vicenda della *coppia*, che la *folla* separa, è lo spunto che muove il poeta a interrogarsi sull'*amaro di una perdita*, sulla fine della *giovinezza*, sul dolore di un *distacco*. Il passo ha le caratteristiche di una introspezione psicologica, proprio come la *Villanella*, nella quale si susseguono pensieri involuti, fra domande incalzanti e voci

che affiorano dalla memoria, come nel caso dei cenni della celebre canzone *In cerca di te*.¹²⁴

Al riguardo vale la pena sottolineare una significativa opzione terminologica: se nel testo originale della canzone la ragazza cerca nella *folla* il *viso* amato, Sereni impiega il termine *volto* (v. 19). Lo stesso accostamento si riscontra nel distico imagista *In una stazione del metrò*, in cui i sostantivi originali *faces-crowd* vengono tradotti da Sereni con la coppia *volti-folla* (*Questi volti apparsi tra la folla: petali su un ramo umido e nero*).¹²⁵

C'è poi un'altro luogo della poesia *Nel sonno* che confermerebbe il legame con le traduzioni poundiane. All'inizio della quarta sezione si legge infatti:

IV

Abbotcherà il demente all'esca
dei ragazzi del bar?
Certo che abbotcherà
e per un niente
nella sua nebbia si ritroverà
dalla parte del torto.

Gli stessi versi, in una variante vicina a quella definitiva, avevano una forma diversa:¹²⁶

I giovanotti al bar offrono un'esca al
demente perché attacchi discorso.
Fa presto a mettersi dalla parte del torto.

¹²⁴ Di seguito il testo della canzone composta nel 1945 da Gian Carlo Testoni e Eros Sciorilli e registrata da Nella Colombo: «Solo me ne vo' per la città | passo tra la folla che non sa | che non vede il mio dolore | cercando te, sognando te che più non ho. || Ogni viso guardo non sei tu, | ogni voce ascolto non sei tu: | dove sei perduto amore? | Ti rivedrò, ti troverò, ti seguirò. || Io cerco invano di dimenticar | il primo amore non si può scordar | è scritto un nome, un nome solo in fondo al cuor | t'ho conosciuta ed ora so che sei l'amor | il vero amor il grande amor». Il brano fu poi eseguito da numerosi cantanti nella versione maschile qui ripresa da Sereni (*Solo me ne vo' per la città*).

¹²⁵ Si veda, al riguardo, anche quanto detto nel precedente capitolo circa la traduzione sereniana *Alla partita*, da Williams.

¹²⁶ D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 575.

Fra le due versioni, come detto, ci fu la pubblicazione de *Gli immediati dintorni*: le traduzioni da Pound furono dunque riprese da Sereni, per l'occasione, proprio quando *Nel sonno* stava assumendo la sua forma definitiva. Ne *Gli immediati dintorni* si attesta una sola variante delle versioni poundiane rispetto all'edizione di Scheiwiller del '55: il titolo *La ragazza del bar* (*Shop Girl*) viene trasformato in *La commessa*, e, come osservato nel commento alla traduzione, la correzione risulta meno letterale ma più precisa. La variante della poesia *Nel sonno* sopra riportata getta però nuova luce sul titolo poundiano; Sereni infatti modificò l'espressione *i giovanotti al bar* ricalcando il titolo adottato per la traduzione da Pound (*i ragazzi del bar*), e ciò lo convinse probabilmente a rivedere il testo poundiano per evitare una evidente sovrapposizione.¹²⁷

La presenza di Pound nel terzo libro sereniano si manifesta dunque su molteplici livelli e riguarda in modo particolare alcune celebri poesie che Sereni concepì a ridosso della stesura delle versioni poundiane (*Mille Miglia*, *Il piatto piange* e *Appuntamento a ora insolita*) o della loro revisione per la pubblicazione dei primi *Immediati dintorni* (*Il male d'Africa* e *Nel sonno*).

Le concordanze lessicali e le consonanze tematiche che legano queste poesie alle traduzioni da Pound documentano quanto la memoria traduttiva di Sereni influì in alcuni momenti significativi della sua produzione poetica, fino al caso di riappropriazione di una espressione precedentemente adottata per il titolo di una versione poundiana (*La ragazza del bar*). Soprattutto, la ricorrenza di alcune strategie stilistiche tipiche di Pound permette di riconoscere che anche la frequentazione della sua opera cooperò al superamento «di alcuni *tic* e di molte ubbie» che ostruivano lo sviluppo del linguaggio poetico Sereni.¹²⁸

¹²⁷ Una osservazione analoga è stata avanzata da Sara Pesatori, che ha individuato la relazione che intercorre fra un verso della poesia *Via Scarlatti* (*uno scatto di tacchi adolescenti*, v. 14) e la versione della williamsiana *Eternity*, dove il verso *the click of her heels* è reso con *lo scatto delle sue suole*: «Non è Williams ad influenzare qui la scrittura del poeta-traduttore ma, al contrario, è la memoria poetica di Sereni ad affiorare in sede di traduzione»; secondo Pesatori, inoltre, la traduzione «realizzata nel 1955, e l'esclusione di *Eternità* / *Eternity* dalla scelta antologica *Poesie* sembrano rispondere all'esigenza di evitare troppo aperte sovrapposizioni tra scrittura e traduzione» (S. Pesatori, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, cit., pp. 338-340).

¹²⁸ L'espressione, riferita alle traduzioni da Williams, è riportata da S. Pesatori, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, cit., p. 332.

4. ELEMENTI DELLA PLURIVOCITÀ DEGLI *STRUMENTI UMANI*

Il confronto con le poesie di Pound e Williams favorì, verso la metà degli anni '50, l'apertura della poesia sereniana a un verso più distesamente prosastico e a inflessioni e moduli tipici del parlato;¹²⁹ la «parola parlata», sapientemente calibrata anche laddove calata in registri apertamente colloquiali, assume un rilievo tale nel terzo libro sereniano che diversi studiosi sono ricorsi al concetto bachtiniano di *polifonia* per descrivere la plurivocità che lì si riscontra, e che si sarebbe poi ulteriormente sviluppata in *Stella variabile* e nelle prose, su tutte *Il sabato tedesco*.¹³⁰

Con un accento proprio e con esiti fra i più riusciti nel panorama della poesia italiana del secondo Novecento,¹³¹ dalla metà degli anni '50 Sereni seppe plasmare un

¹²⁹ Cfr. P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, «Quaderni piacentini» 9 (1983), pp. 3-18, qui citato da P.V. Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 18: «Non conosco nel nostro secolo nessun poeta che abbia saputo come lui conservare nella parola scritta il tono e le inflessioni della parola parlata; anzi: della voce che parla». F. Fortini, *Gli strumenti umani*, cit., p. 184: «Quel che nel *Diario* era [...] oscillazione fra purezza e impurità narrativa e quindi fra omogeneità e rischio di eterogeneità, qui ha segnato la prevalenza del “parlato” e del “narrato” e quindi dei dislivelli linguistici»; D. Isella, *La lingua poetica di Sereni*, cit., p. 30: «tra il '55 e il '65 Sereni si è costruito lo strumento di una nuova lingua poetica, in cui gli riesce di articolare narrativamente la situazione, sciogliendo in movimento la sua stilizzata cifra iniziale; è arrivato tenacemente a conquistarsi la possibilità di dare voce a tutto il ventaglio dei sentimenti, passando dal dialogo con i morti al dibattito con i vivi, dai meandri del sogno a quelli della fabbrica, dalla tenerezza all'ironia, dalla gioia allo sdegno, al risentimento, alla rabbia sferzante». Del plurilinguismo degli *Strumenti umani* ha parlato A. Girardi, *Ancora sulla lingua di Sereni: dialoghi e personificazioni*, cit., pp. 185-188 («È negli *Strumenti umani* che il monolinguisimo degli inizi si scinde, diramandosi in più vene. Ed è sempre qui che la voce univa del “diario” si rifrange, si moltiplica nel continuo dialogare: un dialogare non solo allo specchio», p. 185).

¹³⁰ La prima fu Maria Antonietta Grignani con il suo contributo *Le sponde della prosa di Sereni*, «Poliorama» 2 (1983), pp. 121-146, poi in M.A. Grignani, *Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Modena, Mucchi, 2007, pp. 9-51. Seguirono F. Podda, *Iterazione e interazione. Due percorsi iconici nella poesia di Sereni*, «Strumenti critici» 25 (2010), pp. 149-166 e L. Barile, *Polifonia e poesia: il «palpito contrario» che risale dal fondo nel «Sabato tedesco» di Vittorio Sereni*, «Per Leggere» 25 (2013), pp. 165-186; infine ancora M.A. Grignani, «Voci pausate e ritmiche»: tra prosa e poesia?, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, cit., pp. 83-92.

¹³¹ L'apertura alle forme del parlato è una tendenza che riguardò gran parte della poesia italiana del secondo Novecento; si vedano, per esempio, i contributi di Enrico Testa: l'*Introduzione* all'antologia *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005 (pp. v-xxx) e la puntuale analisi *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia: due decenni di ricerca poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 21-43. Qui lo studioso confronta undici raccolte pubblicate nel corso degli anni '60 di poeti difficilmente accostabili per sensibilità poetica o

linguaggio che, orientandosi verso la «lingua viva»,¹³² riusciva in qualche misura a soddisfare quell'istanza comunicativa che era maturata in lui, come si è detto, fin dal ritorno dalla prigionia africana.¹³³ Costrutti morfosintattici, fraseologie e termini dell'italiano parlato innervano *Gli strumenti umani*:¹³⁴ anche il potenziamento dell'iterazione, indicata da Mengaldo quale «dominante formale» della raccolta, si

socio-politica (Sereni, Caproni, Erba, Fortini, Giudici, Luzi, Pagliarani, Porta, Raboni, Sanguineti, Zanzotto), attestando in ognuna, in varia misura, l'impiego diffuso di forme riconducibili al parlato, prima e più che al genere della prosa.

¹³² Calvino utilizzò l'espressione «lingua viva» nel '63 in risposta alle critiche avanzate da Claudio Gorlier riguardo alle scelte poco tradizionali della traduzione einaudiana di un romanzo di E.M. Forster: «Con tutto il lavoro che la letteratura creativa ha fatto per dare all'italiano scritto l'immediatezza d'una lingua viva, e con tutto il movimento d'idee che la linguistica moderna ha suscitato in ogni campo della cultura facendo del fatto “linguaggio” un tutto mobile e organico, con i suoi mutui scambi tra parlato e scritto, le sue salite e le sue discese, eravamo da un pezzo convinti che i cultori dello sciocchezza puristico fossero confinati tra i Bouvard e Pécuchet di certe rubricate di quotidiani e settimanali» (I. Calvino, *Sul tradurre*, «Paragone (letteratura)» XIV, 168 (1963), pp. 112-118).

¹³³ Si veda ancora, per esempio, D. Isella, *La lingua poetica di Vittorio Sereni*, cit., p. 30, dove l'autore vede nella «grande libertà degli *Strumenti umani* [...] la risposta di un poeta vero, in piena coerenza con se stesso, alle forti sollecitazioni della società e della cultura italiana del dopoguerra», quando «l'italiano, [...] per la prima volta, da lingua di cultura, andava imponendosi sia pure confusamente come lingua di comunicazione». La ricerca sereniana corrispose a una diffusa esigenza di rinnovamento poetico di quel periodo, come documenta lo scambio epistolare, recentemente riproposto da Francesca D'Alessandro, fra l'autore degli *Strumenti umani* e Mario Luzi: «La sempre più frequente comparsa in rivista dei versi di Sereni, fra il 1958 e il 1961, non lascia indifferente l'amico toscano, che in una lettera del 28 gennaio 1962 gli confida: “Certo mi basta leggere su una rivista una tua frase, detta con quella tua voce discreta ma insinuante e, sotto, travolgente come un gorgo per ritrovarti, per incominciare con te lunghi colloqui. [...] Nel tuo vortice io mi posso abbandonare con felicità, guizzare come un pesce: vi trovo oltretutto un'infinità di cose che mi mancano e di cui ho bisogno”» (F. D'Alessandro, *La genesi tematica e stilistica degli Strumenti umani*, in «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, cit., p. 41). Luzi scrisse questa lettera dopo aver bruscamente interrotto la lavorazione di *Dal fondo delle campagne* per dedicarsi alle poesie che avrebbero composto, nel 1963, *Nel magma*, «una rivoluzione copernicana nel suo percorso poetico». Ricevuta una copia della raccolta, Sereni scrisse a Luzi: «Confesso di esserne sconvolto. Aggiungo che sono entrato in crisi [...] non perché sentivo che avevo a che fare con uno più “bravo” di me, ma perché inopinatamente quell'uno aveva già fatto, dimostrava di aver fatto organicamente, qualcosa di molto simile a quello che io vedevo, per me, come naturale sbocco o conclusione dei miei tentativi» (ivi, p. 43).

¹³⁴ Cfr. E. Testa, *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, cit., pp. 23-24 (si riporta qui un solo esempio, fra i numerosi citati dall'autore, per ciascuna categoria): «Nella dizione vibratile e nervosa [degli *Strumenti umani*] campeggia, come vero e proprio istituto formale, la dislocazione [*Fiori che in agosto nemmeno te li sogni*]. Nel medesimo piano competitivo rientrano violente tematizzazioni dell'argomento testuale [*Informazioni, quante ne vogliono*], scorciatoie ellittiche del discorso [*E oggi?*], esempi di pseudodeissi [*c'era sino a poco fa | un così bel sole*]. A livello lessicale risaltano, con diminutivi a valore spregiativo [*dottorini*], frasi e termini di stampo informale [*ma va là*].».

colloca nella medesima direzione,¹³⁵ così come l'abbondante ricorso al discorso diretto e al dialogo.

Antonio Girardi, richiamando alcune fra le più importanti *actoritates* sereniane, ha affermato in proposito:

Il dialogo e il parlato degli *Strumenti umani* paiono [...] il risultato di una seconda partenza che taglia parecchi ponti col proprio passato. Non si sa quanto deliberatamente, questo Sereni scavalca a ritroso i codici praticati tra le due guerre e da lui stesso condivisi in parte, ora memore piuttosto del dialogare leopardiano, del Saba qui chiamato in scena per due volte, di Guido Gozzano: dell'ormai lontanissima tesi di laurea sembra agire suggestivamente il titolo stesso, *Colloqui*.¹³⁶

Fra i possibili modelli del «dialogo» e del «parlato» degli *Strumenti umani*, Girardi accenna anche agli autori stranieri che Sereni ebbe modo di frequentare, in quanto «traduttore d'eccezione», fra i quali Pound.¹³⁷ Analogamente Nicola Tedesco, già nel 1970, aveva scritto:

¹³⁵ P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, cit., p. 35. Si parla qui di potenziamento poiché, è bene precisarlo, già *Frontiera* e soprattutto *Diario d'Algeria* presentano casi in cui l'iterazione è adottata da Sereni in modalità analoga a quella che, in misura diversa, si riscontra negli *Strumenti umani*: cfr. per esempio *Strada di Creva* (*Ma dove ci conduce questo cielo | che azzurro sempre più azzurro si spalanca*, vv. 16-17); *Città di notte* (*e tu giri via con un volto | dietro ogni finestra – tu stessa | un volto, un volto solo*, vv. 7-9); *Dimitrios* (*appena credibile, appena*, v. 15); *Risalendo l'Arno da Pisa* (*O mia vita mia vita ancora ansiosa*); *E ancora in sogno d'una tenda s'agita* (*tra cortesi comitive | di disperati meno disperati | più disperati*, vv. 15-17). In proposito, i casi di iterazione creativa rilevati nelle versioni di *Coitus* e *Shop Girl* mostrano come anche le traduzioni da Pound abbiano stimolato Sereni a sperimentare «l'iterazione come elemento di coesione sonora e semantica» (cfr. S. Pesatori, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, cit., p. 335). Inoltre, l'analisi delle varianti ha permesso di attestare il collaudo di una ulteriore forma iterativa – un ulteriore «grado», direbbe forse Fortini (F. Fortini, *Gli strumenti umani* [1966], in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 181): il ritornello, che caratterizza la struttura (e il titolo) della villanella poundiana e che viene prima sperimentato in una versione non definitiva di *Mille Miglia*, poi rielaborato nella prima parte de *Il male d'Africa*.

¹³⁶ Cfr. A. Girardi, *Ancora sulla lingua di Sereni: dialoghi e personificazioni*, cit., p. 195.

¹³⁷ Ivi, p. 196: «In un Sereni avvezzo tra l'altro, in quanto traduttore d'eccezione, anche a stretti contatti con autori stranieri che pure al dialogo in varie forme fanno ricorso – da Pound e Williams a Char e Apollinaire –, il parlato diventa la base di una personalissima configurazione lirica [...] e quindi entra in rapporto necessario con fattori d'altro genere, come le iterazioni e la collocazione artificiale dei sintagmi nella frase: ovvero con alcune delle tecniche più diffuse ed efficaci da lui impiegate per rendere “poetico” un discorso non solo intriso di prosa e colloquialità, ma anche povero di puntelli metrici immediatamente riconoscibili».

Qui interessa rilevare [...] che tra le sue traduzioni, e non è che non interessino quelle da Apollinaire e da Frénaud, spicca quella della composizione *Studio d'estetica* di Pound e quelle di due particolari testi di W.C. Williams [...]. Il «parlato» italiano di Sereni viene anche da tali esempi.¹³⁸

La molteplicità di voci presenti negli *Strumenti umani* non si attesta però solo a livello *interdiscorsivo*, secondo la terminologia proposta da Cesare Segre, ma anche *intertestuale*.¹³⁹

Nelle poesie richiamate nel precedente paragrafo, per esempio, il riferimento a opere letterarie altrui avviene secondo tre diverse declinazioni, tutte affini ai modi poundiani.¹⁴⁰ L'inserimento *ex abrupto* di personaggi illustri in contesti sconvenienti, come Angelica nella corsa automobilistica bresciana o il giovane spartano dilaniato nella città metropolitana; il calco di celebri episodi, come la rappresentazione alla rovescia del viaggio dell'Ulisse dantesco; la citazione di interi versi altrui, gli autori dei quali vengono spesso dichiarati.¹⁴¹

¹³⁸ N. Tedesco, *Frustrazione esistenziale e rivalsa etica nel nuovo «parlato» di Sereni*, in *La condizione crepuscolare. Saggi sulla poesia italiana del '900*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 258.

¹³⁹ C. Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118. Segre, volendo approfondire il concetto di *polifonia* di Bachtin e precisare il termine *intertestualità* introdotto da Julia Kristeva, afferma: «Poiché la parola *intertestualità* contiene *testo*, penso essa sia usata più opportunamente per i rapporti fra testo e testo (scritto, e in particolare letterario). Viceversa per i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli, proporrei di parlare di *interdiscorsività*» (p. 111). Cfr. anche M.A. Grignani, *Interlocutori dell'ultimo Sereni*, «Testo» 49 (2005), p. 84; la studiosa ripercorre puntualmente i luoghi sereniani, in prosa e poesia, nei quali «la pratica dell'intreccio di voci si rivela in forma di citazionismo per dir così foderato di discorsività» (pp. 87-89).

¹⁴⁰ È bene qui fare presente che anche la poesia di Eliot, come quella di Pound, è intessuta di citazioni e di immagini che rimandano a componimenti di altri autori. Si è avuto modo di accennare, nel secondo capitolo, l'importanza che i due americani attribuivano alla tradizione letteraria, e nel primo al debito eliotiano nei confronti del *miglior fabbro* Pound e all'interesse di Sereni verso l'opera dell'autore dei *Four Quartets*.

¹⁴¹ Per quanto detto, si condivide solo parzialmente la seguente osservazione di M.A. Grignani: «Il tema del colloquio si atteggia però in due modi tendenzialmente diversi negli *Strumenti umani* e in *Stella variabile*. Nel primo si tratta soprattutto della messa in scena di attanti o figure del vissuto, magari psichico, che intervengono eteroflesse verbalmente; nel secondo si porta entro la cerchia esistenziale la memoria letteraria, il colloquio con la parola scritta, altrui e in molti casi anche propria, massime se filtrata da quella citazione di secondo grado che è il tradurre: sono voci di scrittori, citazioni, riproposizioni di proprie traduzioni o di propri enunciati» (M.A. Grignani, *Interlocutori dell'ultimo Sereni*, cit., p. 85).

Le note sulla letteratura che Sereni pubblicò in varie sedi documentano l'interesse che il poeta nutriva per la tradizione letteraria,¹⁴² il cui valore sta, secondo quanto egli disse riguardo all'opera poetica di Michelangelo, nel trasmettere «ricordi e abbozzi, parole di altri [...] divenuti emblematici e memorabili, cioè duraturi nella memoria e destinati a coprire lo spazio aperto da emozioni e da situazioni che uno ha espresso e che altri rivivono nella propria esperienza».¹⁴³

Della poesia di Pound, nella lettura del '56 per Radio Monteceneri Sereni sottolineò il «reciproco scambio di antico e moderno»,¹⁴⁴ e poco oltre descrisse così la peculiarità della parola del poeta americano:

È una voce [nella quale] è ravvisabile la tipica composizione a incastro e a mosaico per cui parole di lingue diverse, intere espressioni di antichi testi delle lingue più disparate si fondono col ritornello d'una canzone da music-hall, con una frase colta per strada, e la reminiscenza d'una lettura con la relazione d'un fatto di cronaca.¹⁴⁵

Parole di lingue diverse, intere espressioni letterarie, frasi colte per strada e perfino ritornelli di canzoni popolari si ritrovano accostate, come si è visto, in alcune poesie

¹⁴² Si vedano *Gli immediati dintorni e Letture preliminari*, ma anche gli interventi raccolti prima in V. Sereni, *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di G. Strazzeri, Milano, Mondadori, 1996, poi in V. Sereni, *Prose critiche*, in *Poesie e prose*, cit., pp. 805-1212. Si veda anche F. D'Alessandro, *Il dialogo con i classici*, in *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, cit., pp. 163-210. Riguardo alla propria produzione critica, nella *Postilla* conclusiva alle *Letture preliminari* del 1973 Sereni scrisse: «Gli scritti qui riuniti non pretendono di essere altro che resoconti di letture o verbali di accertamento delle reazioni di un lettore rispetto ad altri testi» (p. 137); e ancora: «Egli [l'autore] sa di non essere un critico e di non essere portato a fare critica vera e propria. Ma ritiene di essere un "lettore idoneo" nel senso in cui ne parla in una sua riflessione [...] Giorgio Seferis» (p. 138).

¹⁴³ V. Sereni, *Michelangelo poeta* [1975], in *Sentieri di gloria*, cit., p. 82. Come ha notato Francesca D'Alessandro, l'espressione qui adottata da Sereni risente probabilmente di quanto Contini aveva scritto dieci anni prima nel suo articolo *Un'interpretazione di Dante*: «L'insegnamento dei classici è [...] nella sua citabilità, nella sua memorabilità. Classico è ciò da cui, almeno in un'eletta cerchia di utenti, si possano estrarre parole immodificabili, trovandole verificate nella propria, pur inedita, esperienza» (qui citato da F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, cit., p. 173).

¹⁴⁴ V. Sereni, *Primo incontro con Ezra Pound*, cit., p. 991.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

di Sereni composte dopo il 1955, generando l'effetto polifonico che tanti studiosi hanno evidenziato.¹⁴⁶

Inoltre, come ha osservato Previtera, «accade a volte che il traduttore accolga addirittura entro i suoi testi le voci dei tradotti, chiamati così a collaborare fattivamente alla testura lirica».¹⁴⁷ L'episodio più eclatante di tale fenomeno riguarda la quarta sezione di *Stella variabile*, intitolata appunto *Traducevo Char*, ma in una poesia della stessa raccolta è proprio la voce di Pound a riaffiorare nei versi sereniani: *A Venezia con Biasion*.¹⁴⁸

5. LA LITANIA NOTTURNA DI STELLA VARIABILE

Nel 1974 la piccola casa editrice Ca' Spinello di Urbino diede alle stampe, in soli 75 esemplari, un prezioso volume composto da sei acqueforti dell'artista trevigiano, ma

¹⁴⁶ Nel 1954, in un articolo dedicato ai *Canti Pisani* apparso sulla rivista «aut aut», Edoardo Sanguineti, uno dei «giovannissimi» da cui Sereni tanto sentì parlare di Pound, aveva individuato proprio nel «montaggio» di tessere testuali di autori classici e contemporanei di lingue diverse una delle peculiarità dei *Cantos* (E. Sanguineti, *I Canti Pisani*, cit., pp. 329-334). In *Laborintus* (1956), poi, l'autore intreccia con programmatico disordine lingue e riferimenti letterari esasperando il modello poundiano, e la strategia della citazione sarebbe stata ampiamente utilizzata negli anni seguenti dagli esponenti del Gruppo 63 (cfr. R. Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 193-206). Sul tema si veda anche T. Arvigo, *La parola cambiata. Esperienze di ri-scrittura negli anni '60-'70*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, cit., pp. 241-260.

¹⁴⁷ L. Previtera, *La trasposizione creatrice in Sereni*, cit., p. 99.

¹⁴⁸ I primi versi della sezione *Traducevo Char* annunciano la rielaborazione di «materiali» del poeta francese attraverso «mezzi» sereniani (*A modo mio, René Char | con i miei soli mezzi | su materiali vostri*, vv. 1-3). Si è poi già citato il passo de *Il sabato tedesco*, dove due versi di Apollinaire introducono l'argomento di «certe voci risalite da lontano» che accompagnano il poeta. Anche due versi di Williams riaffiorano nella prima parte di *Lavori in corso* (v. 5), e nel poemetto *Un posto di vacanza* la rievocazione di Rabéarivelo è esplicita: «Certe volte – dissi col favore del buio – a sentire voi parlare | si sveglia in me quel negro che ho tradotto: “Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore delle | cose: come puoi conoscerle?” dicono ridendo | gli scribi e gli oratori quando tu...», vv. 35-39.

veneziano di formazione, Renzo Biasion e da una poesia di Sereni a lui dedicata: *A Venezia con Biasion*.¹⁴⁹ La collaborazione si rivelò per il poeta una parentesi felice in una fase di profonda aridità creativa,¹⁵⁰ e il componimento fu poi inserito nella seconda sezione di entrambe le edizioni di *Stella variabile*.¹⁵¹

Nella poesia, però, l'amico Biasion compare solo nella strofa finale (vv. 18-27), mentre nella prima parte il poeta ingaggia un dialogo-confronto con un altro veneziano d'adozione: Pound, appunto, che proprio nell'amato capoluogo veneto era morto pochi mesi prima, l'1 novembre del 1972.¹⁵²

Si riporta di seguito il testo di *A Venezia con Biasion*:

*O God, what great kindness
have we done in times past*

...
*O God of the night
what great sorrow
Cometh unto us...*

Ezra Pound

Quale nostro passato valore
dimenticato presto
ci meritava il dono di Venezia
della sua meraviglia?
Di quale gran dolore

5

¹⁴⁹ *A Venezia con Biasion. Sei acqueforti di Renzo Biasion con un testo di Vittorio Sereni*, a cura di W. Pacesi, Urbino, Ca' Spinello, 1974. La poesia fu ripubblicata tre anni più tardi sulla rivista «Contrappunto» 5 (1977), pp. 4-5. Renzo Biasion (1914-1996) è stato pittore, incisore, scrittore, giornalista e critico d'arte; si formò a Venezia per poi trasferirsi, dopo la guerra, prima a Torino, poi a Bologna e infine a Firenze. Durante la guerra fu impegnato sul fronte greco-albanese e poi imprigionato in campo di concentramento polacco, dal quale fuggì nel 1944. Il suo diario di guerra, *Tempi bruciati*, fu pubblicato dalle Edizioni della Meridiana nel 1948, e le sue opere furono apprezzate, tra gli altri, da Sergio Solmi e da Vittorini, il quale fece stampare il suo romanzo *Sagapò* da Einaudi nel 1953.

¹⁵⁰ Si veda la lettera che Sereni inviò a Mengaldo il 2 novembre 1975: «Ho ricominciato a scrivere poesie – a parte una cosa più lunga di un anno e mezzo fa [*A Venezia con Biasion*] – si può dire con questi pochi versi [*Requiem*]» (D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 819).

¹⁵¹ La prima edizione, stampata nel 1979 in 130 esemplari da Cento Amici del Libro con litografie di Ruggero Savinio, è da considerarsi «speciale» (cfr. ivi, pp. 653-654). La versione definitiva della raccolta è come appare in V. Sereni, *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981. Per un confronto fra gli indici delle due edizioni si veda D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., pp. 661-662.

¹⁵² Si ricorda che nel 1908 Pound trascorse alcuni mesi a Venezia, prima di stabilirsi a Londra. Durante il ventennio di permanenza in Italia, fino all'arresto e all'internamento presso il manicomio criminale di St. Elizabeth a Washington, egli riprese a frequentare Venezia, oltre che Rapallo. Liberato nel 1958, tornò in Italia, e visse ancora fra Venezia e Rapallo i suoi ultimi dieci anni di vita, a fianco della compagna Olga Rudge e della figlia Mary de Rachewiltz.

che tuttora ci aspetta
ci risarciva anzitempo
coll'essere come era Venezia?

A tali domande non rispondono più
il dio delle acque il dio della notte. 10
Sprofondano con le città
sotto il nostro orizzonte.

Col male di una domanda non fatta
di una risposta non giunta si va
su acque in perpetuo turbate: 15
su slontananti acque nere, una notte,
una nostra Venezia congetturando tra quelle luci rade.

Ma viene con le sue conchiglie
col suo sasso marino
il sempreragazzo il tuttoterrestre Biasion. 20
A sostentare capitelli, a spaziare gabbiani.
Non ama – si dice – in verticale
spendersi, ma questo
è poi vero? Svetta
su profili slabbrati 25
su tramontanti cupole e cuspidi
la spiga del suo pane solare.

I versi poundiani che Sereni pose a esergo sono tratti dalla celebre poesia *Night Litany*, pubblicata per la prima volta nel 1908 nella raccolta *A Quinzaine for this Yule*,¹⁵³ nella quale il poeta decanta la bellezza di Venezia rivolgendosi a multiformi divinità.¹⁵⁴ Sereni incontrò probabilmente per la prima volta la litania notturna di Pound nell'edizione dei *Selected Poems* curata da Eliot che Scheiwiller gli inviò nel 1955;¹⁵⁵ la stessa *Iconografia italiana*, per la quale Sereni compilò le sue traduzioni, presenta poi la riproduzione di un autografo della poesia che, in quella sede, compare con il

¹⁵³ E. Pound, *A Quinzaine for This Yule, being selected from a Venetian sketch-book "San Trovaso"*, London, Pollock, 1908, pp. 8-9. La poesia fu poi inserita da Pound nella raccolta *Exultations*, pubblicata nel 1909 da Elkin Mathews, e nell'edizione americana *Provença* del 1910; *Night Litany* comparve infine nella canonica selezione della produzione giovanile di Pound, *Personae* del 1926.

¹⁵⁴ Cfr. K.K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's Personae*, cit., p. 185.

¹⁵⁵ E. Pound, *Selected Poems*, cit., pp. 52-53.

titolo *Venetian Night Litany*, accompagnata dalla traduzione di Mary de Rachewiltz.¹⁵⁶ Nel 1970, dunque pochi anni prima della composizione di *A Venezia con Biasion*, la versione di Mary de Rachewiltz fu poi inserita, con lievi modifiche, nelle *Opere scelte* mondadoriane di Pound,¹⁵⁷ edizione alla quale anche Sereni collaborò. Si riportano dunque il testo di *Night Litany* e la sua traduzione così come compaiono nel Meridiano del 1970:

Night Litany

O Dieu, purifiez nos cœurs!
Purifiez nos cœurs!

Yea, the lines hast thou laid unto me
in pleasant places,
And the beauty of this thy Venice
hast thou shown unto me
Until is its loveliness become unto me
a thing of tears.

O God, what great kindness
have we done in times past
and forgotten it,
That thou givest this wonder unto us,
O God of waters?

O God of the night,
What great sorrow
Cometh unto us,
That thou thus repayest us
Before the time of its coming?

O God of silence,
Purifiez nos cœurs,
Purifiez nos cœurs,
For we have seen
The glory of the shadow of the
likeness of thine handmaid,
Yea, the glory of the shadow
of thy Beauty hath walked
Upon the shadow of the waters
In this thy Venice.
And before the holiness
Of the shadow of thy handmaid
Have I hidden mine eyes,
O God of waters.

Litania notturna a Venezia

O Dieu, purifiez nos cœurs!
Purifiez nos cœurs!

Sì, la mia sorte hai tratto
in luoghi ameni,
E la bellezza di questa tua Venezia
m'hai tu mostrata
E la sua grazia è divenuta per me
una cosa di lacrime.

O Dio, quale grande bontà
abbiamo compiuta in passato
e scordata,
Da donare a noi questa meraviglia,
O Dio delle acque?

O Dio della notte,
quale grande dolore
Ci attende,
da compensarci così
Innanzi tempo!

O Dio del silenzio,
Purifiez nos cœurs,
Purifiez nos cœurs,
Poiché abbiamo veduto
La gloria dell'ombra della
immagine della tua ancella,
Sì, la gloria dell'ombra
della tua Bellezza ha camminato
Sull'ombra delle acque
In questa tua Venezia.
E dinnanzi alla santità
Dell'ombra della tua ancella
Ho coperto i miei occhi,
O Dio delle acque.

¹⁵⁶ *Iconografia italiana di Ezra Pound*, cit., pp. 2-4.

¹⁵⁷ E. Pound, *Opere scelte*, cit., pp. 42-45.

O God of silence,
 Purifiez nos cœurs,
 Purifiez nos cœurs,
 O God of waters,
 make clean our hearts within us,
 And our lips to show forth thy praise.
 For I have seen the
 Shadow of this thy Venice
 Floating upon the waters,
 And thy stars

Have seen this thing, out of their far courses
 Have they seen this thing,
 O God of waters,
 Even as are thy stars
 Silent unto us in their far-coursing,
 Even so is mine heart
 become silent within me.

(Fainter)

Purifiez nos cœurs
 O God of the silence,
 Purifiez nos cœurs
 O God of waters.

O Dio del silenzio,
 Purifiez nos cœurs,
 Purifiez nos cœurs,
 O Dio delle acque,
 monda i nostri cuori dentro di noi,
 E le nostre labbra per lodarti.
 Poiché ho veduto
 L'ombra di questa tua Venezia
 Rifrangersi sulle acque,
 E le tue stelle

L'hanno veduto dal loro corso remoto
 Hanno veduto questa cosa,
 O Dio delle acque.
 Come sono le tue stelle
 Silenti nel loro grande moto,
 Così il mio cuore
 è silente dentro di me.

(Sottovoce)

Purifiez nos cœurs
 O Dio del silenzio,
 Purifiez nos cœurs
 O Dio delle acque.

Sereni non solo recupera, per l'esergo del proprio notturno, i versi 9-10 e 14-16 di *Night Litany*: egli traspone i versi citati nella prima strofa della poesia, liberamente ricreandoli secondo una modalità traduttiva vicina a quella che Pound teorizzò quale forma più rilevante di *criticism*, ossia «criticism in new composition», e che adottò nelle proprie versioni da Voltaire:¹⁵⁸

O God, what great kindness
 have we done in times past
 and forgotten it,
 That thou givest this wonder unto us,
 O God of waters?

 O God of the night,
 what great sorrow
 Cometh unto us,
 that thou thus repayest us
 Before the time of its coming?

Quale nostro passato valore
 dimenticato presto
 ci meritava il dono di Venezia
 della sua meraviglia?
 Di quale gran dolore
 che tuttora ci aspetta
 ci risarciva anzitempo
 coll'essere come era Venezia?

¹⁵⁸ Si rimanda, al riguardo, al commento alla traduzione *A Madame Lullin*.

Ancora, dunque, nel '74 Sereni si appoggiò a un testo altrui per vincere un momento di fiacchezza creativa. In *A Venezia con Biasion*, però, la voce di Sereni si sovrappone a quella, qui così lontana, di Pound, producendo un effetto di dissonante atonalità.¹⁵⁹ alle domande del poeta americano «[...] non rispondono più | il dio delle acque il dio della notte» (vv. 9-10), bensì «il tuttoterrestre Biasion» (v. 20).

Con la poesia *A Venezia con Biasion* Sereni torna a confrontarsi con Pound a vent'anni dalle traduzioni per Scheiwiller, e lo fa con un linguaggio che proprio quell'incontro in qualche misura aveva contribuito a plasmare: un linguaggio eterogeneo e dinamico, nel quale l'accostamento e la sovrapposizione di voci diverse e lontane dà vita a una parola poetica viva, carica di storia, di incontri e di quella «ricerca dell'identità» che egli, pochi anni prima di morire, affrontò nella conclusione del proprio *Autoritratto*.¹⁶⁰

Questa ricerca, almeno nel mio caso, non può fruttare se non riconoscimenti episodici, cioè identificazioni – e autoidentificazioni – parziali e transitorie, è una caccia che non presuppone una preda finale e onnicomprensiva. Vive, se vive, di una contraddizione da cui trapela, a strappi, un originario, vuoi deluso vuoi disatteso vuoi incorrisposto, amore della vita.

¹⁵⁹ La versione della rivisitazione sereniana impegnò l'autore forse più ancora del resto del componimento (cfr. D. Isella, *Apparato critico e documenti*, cit., pp. 706-708). In una stesura completa ma non definitiva l'epigrafe non compare, e si attestano ben sette abbozzi della prima strofa – uno dei quali in prosa – nei quali il riferimento a Pound era alluso esclusivamente da un pronome indefinito. Nell'ultimo abbozzo si legge per esempio: «Ti ringraziava qualcuno di essere come eri: | il dono della tua meraviglia. Altri al dio delle acque | osarono domandare di quale nostra bontà | compiuta un tempo e poi dimenticata | avesse voluto rimeritarci; al dio della notte | di quale grande dolore volesse risarcirci anzi tempo» (ivi, p. 708).

¹⁶⁰ V. Sereni, *Autoritratto* [1978], in *Gli immediati dintorni*, cit., pp. 131-132.

CONCLUSIONE

Le ricerche svolte presso il Centro Apice a Milano e l'Archivio Sereni a Luino hanno permesso di far luce su quel breve episodio del percorso poetico di Vittorio Sereni che furono le sue traduzioni da Ezra Pound nel 1955.

Il carteggio fra Sereni e Vanni Scheiwiller, innanzitutto, rivela il profondo coinvolgimento con cui il poeta partecipò alla *Piccola antologia poundiana* allestita dall'editore milanese. La titubanza che Sereni esprime in un primo momento, dovuta principalmente alla scarsa frequentazione con l'opera di Pound e al timore nei confronti del giudizio della critica, fu improvvisamente vinta: alla richiesta di contribuire al volumetto con una sola breve traduzione, Sereni aderì inviandone sette, di varia lunghezza, nell'arco di poche settimane. Sei di queste furono pubblicate nell'*Iconografia italiana di Ezra Pound* (1955), mentre una, conservata presso il Fondo Scheiwiller, fu scartata prima della stampa per ragioni editoriali; fra le carte dell'Archivio Sereni, poi, si trova la bozza di un'ottava traduzione che non fu mai spedita all'editore. Una simile attività dimostra l'interesse che la lettura dei *Selected Poems* di Pound suscitò nel poeta-traduttore, e nel commento alle traduzioni sono stati individuati alcuni degli elementi che potrebbero aver fatto breccia nella sensibilità sereniana, in particolare nella poesia, fra queste, da lui più amata: la *Villanella*.

L'apparato critico delle otto versioni ha mostrato più da vicino il lavoro del traduttore, documentando il confronto che Sereni ingaggiò con lo stile del poeta americano: accanto a un atteggiamento prevalentemente conservativo, che si declina nel complessivo innalzamento del registro attraverso la scelta di un lessico letterario, di lunghezze metriche e scansioni ritmiche tradizionali e soprattutto di insistenti inversioni sintattiche, convive un'apertura alla sperimentazione stimolata da un linguaggio tanto lontano dal proprio quale era quello di Pound.

In alcune traduzioni, soprattutto nella *Villanella* e in *A Madame Lullin*, Sereni ricorre regolarmente a forme e modi poetici a lui più familiari; in altre, come *A Madame du Châtelet*, l'apparato critico attesta invece lo sforzo del traduttore di accostarsi allo stile del componimento originale. Le versioni *Coito* e *La commessa* presentano poi due rare licenze traduttive, che tradiscono il "conflitto di interessi" del poeta-traduttore: esse riguardano infatti il fenomeno dell'iterazione, che sarebbe diventato con *Gli Strumenti umani* il tratto distintivo della poesia sereniana. Infine, se *La soffitta* e *In una stazione del metrò* risultano le traduzioni più equilibrate, *Studio d'estetica* è forse la più riuscita: qui, infatti, Sereni restituisce con fedeltà il testo originale senza piegare il linguaggio poundiano al proprio, pur riuscendo a conferire alla traduzione un accento personale.

È stato quindi riscontrato, nell'analisi delle traduzioni, il debito di Sereni-traduttore nei confronti di Sereni-poeta, ossia quei luoghi nei quali concordanze lessicali o soluzioni stilistiche indebite rivelano la voce del poeta; successivamente, si è cercato di individuare, con la dovuta cautela, l'influenza che le poesie di Pound esercitarono sulle abitudini compositive sereniane.

Il confronto con poeti stranieri, nel corso degli anni '50, ebbe infatti un ruolo determinante per lo sviluppo artistico di Sereni, e le traduzioni da Pound, oltre a quelle da Williams, contribuirono a scardinare alcuni automatismi espressivi di stampo ermetico e a dare forma a una lingua poetica nuova, aperta a un verso più distesamente prosastico e a inflessioni e moduli tipici dell'italiano parlato.

In particolare, Sereni si dimostrò ricettivo nei confronti della plurivocità che contraddistingue l'intera produzione dell'autore dei *Cantos*, e tracce delle traduzioni rinvenute in alcune poesie degli *Strumenti umani* precisano tale influsso.

Dal 1955, in un periodo di radicale trasformazione linguistica e culturale della società italiana, Sereni seppe dunque contribuire costruttivamente al processo di rinnovamento del linguaggio poetico che coinvolse scrittori di diverse generazioni. L'opera di Pound, che negli stessi anni fu da alcuni poeti e critici italiani erta a modello estetico di una poesia nuova, si rivelò anche per Sereni, per altre vie e con diversi risultati, una preziosa fonte di ispirazione.

È auspicabile, dunque, che le ricerche sulle traduzioni sereniane proseguano, nella speranza di vedere presto realizzato il volume dedicato all'edizione critica delle traduzioni e delle prose del poeta di Luino, che fu annunciato ormai più di venti anni fa dal Meridiano delle *Poesie* curato da Dante Isella.

Infine, ancora molto c'è da dire sull'interesse che Sereni mostrò nei confronti dei poeti anglo-americani del suo tempo, di cui le occasioni traduttive da Williams e Pound rappresentano gli episodi più eloquenti. Di alcuni autori, tra cui E.E. Cummings, Robert Creeley, Wilfred Owen e Theodore Roethke, qualche accenno si trova fra i pareri editoriali conservati presso la Fondazione Mondadori a Milano; tuttavia, per quanto è stato accennato in questo lavoro e per il peso che ebbe sulla poesia italiana del secondo Novecento, la priorità, in questo ambito, spetta forse al poeta che Pound predilesse: T.S. Eliot.

APPENDICE ICONOGRAFICA

1. Vanni Scheiwiller a Vittorio Sereni, 2 settembre 1955. Centro Apice [Vittorio Sereni & Pound].

Milano 2/9/55

Gentile Sereni,

per la Strenua
del '55 pubblica una piccola
antologia di POETI STRANIERI
DEL '300 TRADOTTI DA POETI
ITALIANI CONTEMPORANEI.
Potrei pubblicare una mia
breve traduzione da
WILLIAMS? (Adamo è troppo
lunga) e pubblicata
(Le misco la busta per
semplificare: mi basta
l'indicazione bibliografica
esatta - "inventario" N. /
tanto meglio se una traduzione
inedita!)

Altre traduzioni di poeti
del '900? Inalche verso
di Paul Valéry?

seconda cosa -
che mi sta particolarmente a
cuore. Il 31 Ottobre l'amico
sfortunato Ezra Pound

compie 70 anni. Per questa occasione
 si cerca di fare un po' di festa e
 chiaro per la curia ^{Valeri-} ^{Solmi}
 pensano a una lettera ^{di scrittori}
 italiani invocanti democrazia all'Amb.
 degli U.S.A. in Italia).
 Per parte mia, gli pubblico l'ultimo
 suo libro ^{di (originale)} di poesia e una
 piccola ^{ant} ICONOGRAFIA ITALIANA
 DI EP. con una piccola antologia
 quotidiana. (Traduz. di Praa,
 Linati, Traverso, Prampolini, ecc.)
 E proverò a domandare un che a
 Montale Bertolucci Quasimodo
 e SERENI? Ha mai tradotto
 niente da E.P.? (Se la cosa le
 interessa, potrei farle avere i
 libri che preferisce - ^{in quella del 1940} ^{per una}
 poesia brevissima e facile
 c'è un'ottima scelta nel
 volume EZRA POUND. SELECTED
 POEMS. (E' solo un volume -
 la so purtroppo occupatissima!)
 ancora. Sempre per chi
 stimo E.P. 70 anni da E.P.
 devo curare un numero di
 "Stagione" per l'amico H. Costantini

un giovane critico di valore.
(Il se' prossimo numero e' dedicato
a Montale, visto dai poeti della
"quinta generazione" - e dopo
il numero fondiano - uno
dedicato a Solmi).
anche qui posso contare
sulla sua presenza?
(Ho invitato soprattutto i poeti:
e posso quindi contare su
Valeri, M. Giudacci, Rini,
Clemente Ribora, Sacchielli,
Antocchi Carreri, de Libero,
Simigalli, Bertolini e Barbare
ecc.)
Se avessi tradotto qualche
verso fondiano, sarebbe
piu' che sufficiente. Se volesse
dire la mia, tanto meglio.
(Io non voglio fare un
numero di aggiunti - una
di poeti solidali ^{on e' ancora}
un'altra poeta anche ^{e' la stessa} e soprattutto
diversamente da molti altri
de loro - ma in perfetta buona fede

E.P. è un poeta che ha sempre
pagato di persona e 10 anni di
manicomio criminale (bizzarro,
forse ma nient'affatto pazzo)
hanno pagato ad usura
qualsiasi errore di giudizio
e di orgoglio. Ed io che non la penso
come lui cerco però di portare i piedi adatti
e sinistra in risposta. Perdoni il mucchio
di cose e risponda quando
crede (anzi, se la trovo
a Milano, le telefono io
lunedì 5, prima di partire
per Roma).

cordiali saluti

✓

APICE

Caro Scheiwiller,

Il tuo da non ce lo per
con Pound, anche perché sarebbe proprio una
cosa improvvisata e, tutto sommato, non seria.
A meno che una serie di contatti col libro
che mi ha mandato non mi apra di colpo
lo spiraglio che per ora non vedo. Ma tu ha
bisogno subito del libro, non lo dice e
quello urando.

Qui a Milano fu posta da W.C. Williams.
Due sono assolutamente inediti, una appare
a suo tempo nel "Raccoltore", foglio
quindicinale letterario della "Gazzetta di Parma".
E' quella sulle nuvole. Scelga lei tra
quante e le due che già le ho indicate
quella da lei giunta di più. Mai se si tratta
di una delle due già indicate, non lo
dice e consiglieremo i refusi. Va bene?

Spazio della cartolina. E molto
affettuosi saluti dal tuo

Vittorio Sereni

Milano, 25 set. 55

3. Vittorio Sereni a Vanni Scheiwiller, 27 novembre 1955. Centro Apice [Vittorio Sereni & Pound].

27/11/55

Caro Scheiwiller,

Scelto il mistero della perdire.
Il lago di Garda abbonda infatti di
Gardelle, pesci piccoli dalla carne delicata.
Ho dunque sostituito questa parola alla
precedente.

Impazzioni di F.M. AROVET, con un
convincimento: ho preferito, magari un po'
liberamente, Momenti e ho modificato
il titolo in tale senso.

Vedo che anche l'illuminata gli spiriti con
sono rispettati, per non partecipare la
cozza, ho lasciato le cose come stavano.

L'immagine ha stato fatta deliberatamente
per costruire la poesia in una pagina.
Se non è così, la pregherei di prov-
dere direttamente (senza che non ci
siano altre ragioni).

Ho fatto qualche altro piccolo ritocco di

dirigete, roba da poco.

Adesso uno dei tanti ha a posto.

Ancora grazie e cordiali affettuosi
saluti dal suo

Vittorio Senni

A pag. 10 della 80^{ma} (Vikamilla) c'è
un'indicazione del non ho capito, ci
ho messo un punto interrogativo a
pena. Potremmo magari parlar-
ne per telefono.

APICE

4. Villanella: il momento psicologico. Archivio Vittorio Sereni [Ezra Pound, Villanella: l'ora psicologica], mm 200x115.

vuol dir. VILLANELLA: L'ORA ^{de} PSICOLOGICA ^{alla}
~~Con questa casa da uomo alla mezza età~~
~~avere pensato l'essenza~~
 Avevo disposto l'evento
 - con uno zelo che riuscì ^{infante} ~~prezioso~~,
 con la cura d'un uomo
 Con cura d'uomo sulla mezza età
 - avevo messo in mostra i libri adatti
~~Quasi~~ ^{ricordando me} ~~quasi~~ le pagine.
Coni rara cura è la bellezza.
Ma alla fine tutti così pochi bevono.
 O pacuo rimpiainto,
 o molto unte au rimpiainto!
 E dalla finestra via guardo
 - la pioggia, gli autobus ramminghi.
 'Stanno è il loro piccolo mondo, -
 dell'accaduto v'è l'aria.
 Ma preda a poetie diverse
 nei loro quartieri son morti.
 Come facile a saperlo? X
 Oh, fin troppo lo so.
 Per loro qualcosa è in cammello.
 Come per me; con troppo
 zelo avevo disposto l'evento -

Così rara cosa è la bellezza.

Alla mia fonte così pochi bevero.

Due amici: un mormorio nella foresta...
~~Meno~~ Amici? Meno amici se uno,
finalmente,
in essi s'è appena imbattuto?
Promissos due volte di venire.

Tra la notte e il mattino,

Al mio spirito bevrà la bellezza

Per poco la gioventù scorderà
andata è da me la mia gioventù.

II

(Dì, Hai ballato goffamente?

Qualcuno i tuoi libri ha ammirati
e darsi li ha detto.

Hai parlato sinceramente,
la prima volta?
la seconda via?

Sì pure ancora hanno promesso:
"Domani all'ora del tè..."

III

Il terzo giorno è ora qui -

due continenti non una parola;
non una da lui nè da lei,
appena un rigo d'un altro:

'Caro Pound, lascia l'inghilterra,

5. *A Madame du Châtelet*. Archivio Vittorio Sereni [Ezra Pound, *A Madame du Chatelet*], mm 200x115.

[illegible]

[illegible]

6. *A Madame Lullin*. Archivio Vittorio Sereni [Ezra Pound, Impressioni di Francois-Marie Arouet (de Voltaire)], mm 200x115.

Impressioni di
 Francois-Marie Arouet
 (de Voltaire)

III

A madame Lullin

Stupirete da un vecchio di ottant'anni
 Seguiti a scrivere versi per voi...


Erba che spunta sotto la neve,
 uccelli che cantano tardi nell'anno!

è della mia morte ^{divota} del mio latino
 del ~~del~~ Tibullo.

Non io, Delia, ^{non io, Delia} guardarti ^{non ultima} nell'ora ^{della} ^{serena} ^{divota}!

è Delia, anzi essa
 è apparsa, apparsa, apparsa
 e nessuno fu più d'ottimo bella.

7. Vanni Scheiwiller a Vittorio Sereni, 24 dicembre 1955. Centro Apice [Vittorio Sereni & Pound].

 "all'insegna del Pesce d'Oro,,
Casa Editrice di Giovanni Scheiwiller
Milano (145) - Via Melzi d'Eril 6

Milano 24/XII/55

Caro Sereni,
Buon Natale a lei e ai
miei cari con questi piccoli Pesci d'Oro
- in ritardo.
(ho scusi qualche piccolo rifiuto nella
"Stemma" e nel Pound: ma in questi
giorni i tipografi hanno perso la testa, ecc.)
Ancora grazie dei miei due libri
e soprattutto per le traduzioni poundiane:
il più bel regalo di Natale per me quest'anno.

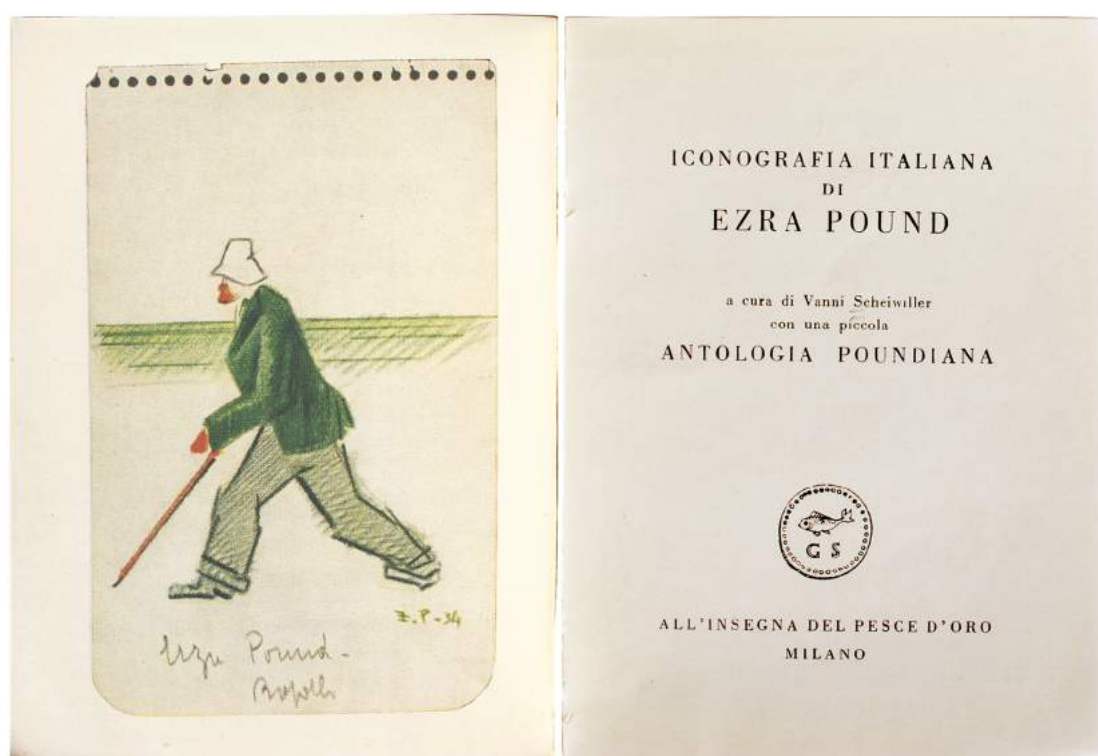
Cordialmente
Vanni Scheiwiller

A DICE

8. *Iconografia italiana di Ezra Pound*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955, mm 100x75. Sopraccoperta (Gian Luigi Giovanola, *Bozzetto per Ezra Pound*, olio, 1955).



9. *Iconografia italiana di Ezra Pound*. Frontespizio e Controfrontespizio (Enrico Prampolini, *Ezra Pound*. Rapallo 1934, schizzo da un taccuino).



10. *Iconografia italiana di Ezra Pound. Indice delle poesie.*

INDICE DELLE POESIE	
Da A LUME SPENTO (1908):	
<i>Vana</i> (Quasimodo)	7
<i>Canzone</i> (Ungaretti)	9
<i>Motivo</i> (Quasimodo)	10
Da LUSTRA (1916):	
<i>La soffitta</i> (Jahier)	11
<i>Studio d'estetica</i> (Sereni)	12
<i>In una stazione del metro</i> (Sereni)	14
<i>Coito</i> (Sereni)	15
<i>La ragazza del bar</i> (Sereni)	16
<i>Lo zingaro</i> (Bertolucci)	17
Da POEMS FROM LUSTRA (1915):	
<i>Villanella: Il momento psicologico</i> (Sereni)	18
<i>Momenti di François-Marie Arouet</i> (de Voltaire). III. (Sereni)	21
Da HUGH SELWYN MAUBERLEY (1920):	
<i>Quinta parte dell' E. P. ODE POUR</i> <i>L'ELECTION DE SON SEPULCRE</i> (Montale)	22

BIBLIOGRAFIA

I. OPERE DI VITTORIO SERENI

1. POESIE

Sereni, Vittorio, *Frontiera*, Milano, Edizioni di Corrente, 1941 [*Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1942; *Frontiera*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1966].

—— *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi, 1947 [Milano, Mondadori, 1965].

—— *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965 [1975].

—— *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981.

—— *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995.

—— *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2013.

—— *Poesie*, in *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 2013, pp. 3-545.

2. TRADUZIONI

Green, Julien, *Leviatan*, traduzione di Vittorio Sereni, Milano, Mondadori, 1946 [Milano, Longanesi, 2008].

Valéry, Paul, *Eupalinos, preceduto da L'anima e la danza, seguito dal Dialogo dell'albero*, unica traduzione autorizzata dal francese di Vittorio Sereni, introduzione di Enzo Paci, Milano, Mondadori, 1947 [*Tre dialoghi*, Milano, SE, 2012].

da Williams, William Carlos, in *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, a cura di Luciano Anceschi e Sergio Antonielli, Firenze, Vallecchi, 1953.

- da *Orphée Noir*, in *Antologia di poeti negri*, a cura di Carlo Bo, Firenze, Parenti, 1954.
- da Pound, Ezra, in *Iconografia italiana di Ezra Pound*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955.
- Williams, William Carlos, *Poesie*, versioni di Vittorio Sereni, immagini di Sergio Dangelo, Milano, Edizioni del Triangolo, 1957.
- Rotrou, Jean, *Laura perseguitata*, traduzione di Vittorio Sereni, in *Teatro francese del Grande Secolo*, Torino, ERI, 1960, pp. 65-124.
- Williams, William Carlos, *Poesie*, traduzione di Vittorio Sereni e Cristina Campo, Torino, Einaudi, 1961 [1967].
- Char, René, *Poesia e prosa*, traduzioni di Giorgio Caproni e Vittorio Sereni, Milano, Feltrinelli, 1962.
- da Frénaud, André, in *André Frénaud*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1964.
- Char, René, *Fogli d'Ipnos. 1943-1944*, prefazione e traduzione di Vittorio Sereni, Torino, Einaudi, 1968.
- *Ritorno sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, Milano, Mondadori, 1974 [2002].
- Bandini, Fernando, *Sacrum Hiemale*, traduzione di Vittorio Sereni, «Strumenti critici» X, 31 (1976), pp. 405-415.
- Corneille, Pierre, *L'illusione teatrale*, traduzione e appunti di lettura di Vittorio Sereni, appunti di regia di Walter Pagliaro, Milano, Guanda, 1979.
- Apollinaire, Guillaume, *Eravamo da poco intanto nati*, a cura di Vittorio Sereni, Milano, Scheiwiller, 1980.
- Sereni, Vittorio, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1981.
- Char, René, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, traduzioni di Vittorio Sereni, a cura di Elisa Donzelli con la collaborazione di Barbara Colli, Roma, Donzelli, 2010.

3. PROSE

- Sereni, Vittorio, *Gli immediati dintorni*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
- *Il sabato tedesco*, Milano, Il Saggiatore, 1980 [con introduzione di Laura Neri, Torino, Aragno, 2008].

- *Gli immediati dintorni primi e secondi*, a cura di Maria Teresa Sereni, introduzione di Franco Brioschi, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 1998 [in *Poesie e prose*, cit., pp. 547-801].

4. PROSE CRITICHE

- Sereni, Vittorio, *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1973 [in *Poesie e prose*, cit., pp. 813-918].
- *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di Giuseppe Strazzeri, Milano, Mondadori, 1996.
- *Occasioni di lettura. Le relazioni editoriali inedite (1948-1958)*, a cura di Francesca D'Alessandro, Torino, Aragno, 2011.
- *Autobiografia e personaggio*, a cura di Sara Pesatori, «Letteratura e letterature» 6 (2012), pp. 115-124.
- *Prose critiche*, in *Poesie e prose*, cit., pp. 803-1214.

5. CARTEGGI

- Chiara, Piero – Sereni, Vittorio, *Lettere (1946-1980)*, a cura di Federico Roncoroni, Roma, Benincasa, 1993.
- Bertolucci, Attilio – Sereni, Vittorio, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994.
- Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004.
- Una conversazione lunga quarant'anni. L'epistolario Sereni-Bigongiari*, in Maria Carla Papini, *La scrittura e il suo doppio. Studi di letteratura italiana contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 291-314.
- Donzelli, Elisa, *Come lenta cometa. Traduzione e amicizia poetica tra Sereni e Char*, Torino, Aragno, 2009.
- Saba, Umberto – Sereni, Vittorio, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di Cecilia Gibellini, Milano, Archinto, 2010.

Gallo, Niccolò – Sereni, Vittorio, *L'amicizia, il capirsi, la poesia. Lettere 1953-1971*, introduzione e note di Stefano Giannini, Napoli, Loffredo, 2013.

Sereni, Vittorio, *Carteggio con Luciano Anceschi. 1935-1983*, a cura di Barbara Carletti, Milano, Feltrinelli, 2013.

Ungaretti, Giuseppe – Sereni, Vittorio, *Un filo d'acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Archinto, 2013.

Bodini, Vittorio – Sereni, Vittorio, «*Carissimo omonimo*». *Carteggio (1946-1966)*, a cura di Simone Giorgino, Nardò, Besa, 2016.

6. INTERVISTE

7 domande sulla poesia, «Nuovi argomenti» 55-56 (1962), pp. 88-95.

Camon, Ferdinando, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965 [Milano, Garzanti, 1982, pp. 121-128].

Il movimento milanese di «Corrente di vita giovanile» e l'ermetismo, «L'approdo letterario» XIV, 43 (1968), pp. 79-100.

Sulla poesia. Conversazione nelle scuole, a cura di Giuliana Massani e Bruno Rivalta, Parma, Pratiche, 1981, pp. 41-62.

Sereni, Vittorio, *Il lavoro del poeta*, «Poetiche» 3 (1999), pp. 331-351.

7. DOCUMENTI D'ARCHIVIO

Fondo Vittorio Sereni presso l'Archivio Vittorio Sereni (Villa Hüssy di Luino, piazza Risorgimento 2):

- [Quaderno C], corda 3, segnatura SER QU 0003.
- [Quaderno Y1], corda 27, segnatura SER QU 0027.
- [Ezra Pound, A Madame du Chatelet], corda 642, segnatura SER TR 0045.
- [Due poesie di Ezra Pound: [A Madame du Chatelet; Impressioni di Francois-Marie Arouet (de Voltaire)]]], corda 643, segnatura SER TR 0046.
- [Ezra Pound, Impressioni di Francois-Marie Arouet (de Voltaire)], corda 644, segnatura SER TR 0047.
- [Ezra Pound, Villanella: l'ora psicologica], corda 645, segnatura SER TR 0048.

- [Ezra Pound, Villanella: l'ora psicologica], corda 646, segnatura SER TR 0049.
- [Lettere di Giovanni Scheiwiller], corda 1214, segnatura SER LA 0554.
- [lettere di Vanni Scheiwiller], corda 1216, segnatura SER LA 0556.

Fondo Vanni Scheiwiller presso il Centro Apice (Università degli Studi di Milano, via Noto 6):

- [Vittorio Sereni & Pound], collocazione POUND 4578.
- [Traduzioni italiane di E.P.], collocazione POUND UA 212 SF 36.
- [«Stagione» Omaggio a Ezra Pound], collocazione POUND UA 212 SF 33.

II. OPERE SU VITTORIO SERENI

1. ATTI DI CONVEGNI

La poesia di Vittorio Sereni, Atti del Convegno (Milano, 28-29 settembre 1984), Milano, Librex, 1985.

Per Vittorio Sereni, Convegno di Poeti (Luino, 25-26 maggio 1991), a cura di Dante Isella, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1992.

Vittorio Sereni. Un altro compleanno, Atti del Convegno (Milano-Luino, 26-28 ottobre 2013), a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014.

«Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni, Atti della Giornata di Studi (Ginevra, 5 dicembre 2013), a cura di Georgia Fioroni, Lecce, Pensa Multimedia, 2016.

2. SAGGI E MONOGRAFIE

«Se io fossi editore». Vittorio Sereni direttore letterario Mondadori, a cura di Edoardo Esposito e Antonio Loreto, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013.

Antonielli, Sergio, *«Diario d'Algeria» e «Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni* [1966], in *Letteratura del disagio*, Milano, Comunità, 1994, pp. 223-230.

- Baffoni Licata, Laura, *La poesia di Vittorio Sereni: alienazione e impegno*, Ravenna, Longo, 1986.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio, *Gli incontri con le ombre*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, cit., pp. 68-90.
- Barile, Laura, *Sereni*, Palermo, Palumbo, 1994.
- *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004.
- *Polifonia e poesia: il «palpito contrario» che risale dal fondo nel «Sabato tedesco» di Vittorio Sereni*, «Per Leggere» 25 (2013), pp. 165-186.
- Borio, Mariassunta, *Gli strumenti umani di Vittorio Sereni: genesi, struttura e «silenzio creativo»*, «Studi novecenteschi» XXXVII, 80 (2010), pp. 361-388.
- Carletti, Beatrice, *Presenze di Dante nella poesia di Vittorio Sereni*, «Studi e problemi di critica testuale» 67 (2003), pp. 169-196.
- Cipriani, Stefano, *Il “libro” della prosa di Vittorio Sereni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2002.
- Cordibella, Giovanna, *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, Bologna, Pendragon, 2004.
- D'Alessandro, Francesca, *Sulla formazione intellettuale di Vittorio Sereni*, «Aevum» 73 (1999), pp. 891-912.
- *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2010.
- *La genesi tematica e stilistica degli Strumenti umani*, in «*Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni, cit., pp. 13-44.
- Debenedetti, Giacomo, *Nota alla prima edizione*, in Vittorio Sereni, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. XVII-XIX.
- *Sereni*, in *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 225-229.
- Esposito, Edoardo, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- Fioroni, Georgia, *Osservazioni su Nel sonno*, in «*Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni, cit., pp. 81-115.
- Ferretti, Gian Carlo, *Poeta e dei poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, Il Saggiatore, 1999.
- Fortini, Franco, *Il libro di Sereni*, «Quaderni piacentini» V, 26 (1966), pp. 63-74.

- *Di Sereni*, in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 172-203.
- *Ancora per Vittorio Sereni*, in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 185-207.
- Gambaro, Elisa, *Un progetto letterario per gli anni del miracolo: la sintesi difficile di «Questo e altro»*, «Letteratura e letterature» 10 (2016), pp. 53-70.
- Girardi, Antonio, *Sereni, il «parlato», la terza generazione*, «Studi novecenteschi» XIV, 33 (1987), pp. 127-139.
- *Ancora sulla lingua di Sereni: dialoghi e personificazioni*, in *Studi in onore di Gilberto Lonardi*, a cura di Giuseppe Sandrini, Verona, Fiorini, 2008, pp. 183-202.
- *Sintassi e metrica negli Strumenti umani*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, cit., pp. 165-178.
- Grignani, Maria Antonietta, *Le sponde della prosa di Sereni* [1983], in *Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Modena, Mucchi, 2007, pp. 9-51.
- *Interlocutori dell'ultimo Sereni*, «Testo» 49 (2005), pp. 83-91 [in *Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, cit., pp. 87-98].
- *«Voci pausate e ritmiche»: tra prosa e poesia?*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, cit., pp. 83-92.
- Isella, Dante, *La lingua poetica di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, cit., pp. 21-32.
- Lonardi, Gilberto, *Introduzione*, in Vittorio Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, commento di Luca Lenzini, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 5-25.
- Magro, Fabio, *Il lavoro del poeta. Sulle varianti de Gli strumenti umani di Vittorio Sereni*, in «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, cit., pp. 135-165.
- Martignoni, Clelia, «*Lavori in corso*»: *scrivere la perplessità?*, in Vittorio Sereni, *Un altro compleanno*, cit., pp. 59-70.
- Memmo, Francesco Paolo, *Vittorio Sereni*, Milano, Mursia, 1977.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici» VI, 17 (1972), pp. 19-48 [in *Per Vittorio Sereni*, cit., pp. 109-148].
- *Vittorio Sereni*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 744-770.

- *Ricordo di Vittorio Sereni*, «Quaderni piacentini» 9 (1983), pp. 3-18 [in Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, cit., pp. v-xx].
- *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013.
- Moliterni, Fabio, «Questo trepido vivere nei morti». *La presenza di Dante nell'opera di Vittorio Sereni*, in *Lectura Dantis Lupiensis*, III, a cura di Valerio Marucci e Valter Leonardo Puccetti, Ravenna, Longo, 2014, pp. 87-108.
- Montale, Eugenio, *Strumenti umani* [1965], in *Il secondo mestiere*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2748-2753.
- Nisticò, Renato, *Nostalgia di presenze: la poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Manni, 1998.
- Pagnanelli, Remo, *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1980.
- Papi, Fulvio, *La non-poetica di Vittorio Sereni*, in *La parola incantata e altri saggi di filosofia dell'arte*, Milano, Guerini, 1992, pp. 83-185.
- Podda, Fabrizio, *Iterazione e interazione. Due percorsi iconici nella poesia di Sereni*, «Strumenti critici» 25 (2010), pp. 149-166.
- Scarpati, Claudio, *La poetica di Vittorio Sereni*, in *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, II, Milano, Vita e Pensiero, 1972, pp. 260-278.
- Soldini, Fabio, *Le collaborazioni di Vittorio Sereni e Radio Monteceneri negli anni '40 e '50. Lettere inedite del Fondo Candolfi*, «Cartevive» 49 (2012), pp. 35-59.
- Southerden, Francesca, *Landscapes of Desire in the Poetry of Vittorio Sereni*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- Tassoni, Luigi, *Colloquio e alterità*, «Paragone (letteratura)» XXXIII, 388 (1982), pp. 90-92.
- Tedesco, Nicola, *Frustrazione esistenziale e rivalsa etica nel nuovo «parlato» di Sereni*, in *La condizione crepuscolare. Saggi sulla poesia italiana del '900*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, pp. 237-271.
- Zanzotto, Andrea, *Vittorio Sereni*, in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 35-53.

3. SU SERENI TRADUTTORE

- Baffoni Licata, Laura, *L'aspetto williamsiano della poesia di Vittorio Sereni: concezione di una lirica come organismo vivente*, «Esperienze letterarie» X, 4 (1985), pp. 57-73.
- *Affinità williamsiane nella poesia di Vittorio Sereni. Sereni traduttore di Williams, ovvero quando traduzione è poesia*, in *The Craft and the Fury. Essays in Memory of Glauco Cambon*, edited by Joseph Francese, New York, Bordighera Press, 2000, pp. 251-257.
- Banda, Alessandro, *Celan e Sereni traduttori di Char*, «Studi novecenteschi» XVIII, 41 (1991), pp. 123-151.
- Barile, Laura, *Traduzione e metamorfosi. Sereni traduttore di René Char*, «Allegoria» VI, 18 (1994), pp. 152-163 [*Traduzione e imitazione da Char*, in *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, cit., pp. 129-153].
- Castiglione, Davide, *Sereni e il processo traduttivo: analisi sincronica e diacronica di una versione da William Carlos Williams*, «Strumenti critici» 28 (2013), pp. 267-288.
- Coppo, Mattia, *Sereni traduttore di Williams*, «Studi novecenteschi» XXXVI, 77 (2009), pp. 151-176.
- Dal Bianco, Stefano, *A Unison di William Carlos Williams tradotta da Vittorio Sereni*, in *Transito libero. Sulla traduzione della poesia*, a cura di Caterina Graziadei e Duccio Colombo, Roma, Artemide, 2011, pp. 75-83.
- Donzelli, Elisa, *Nell'officina di Sereni e Char. Le varianti redazionali di Ritorno Sopramonte*, «Filologia e critica» 33 (2008), pp. 391-422.
- *L'ultimo Char di Sereni. Ipnos nella terra di Orione*, in René Char, *Due rive ci vogliono: quarantasette traduzioni inedite*, cit., pp. 115-124.
- Esposito, Edoardo, *Sereni e Pound*, in *Per Enza Biagini*, a cura di Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi e Diego Salvadori, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 265-275.
- Fortini, Franco, «*Il musicante di Saint-Merry*» [1981], in *Nuovi Saggi italiani*, cit., pp. 164-169.
- Lucchini, Guido, *Le interferenze della memoria poetica. Sereni e Apollinaire*, «Strumenti critici» II, 55 (1987), pp. 391-408.

- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Nota a Festa d'inverno di Fernando Bandini* [1976], in *Per Vittorio Sereni*, cit., pp. 243-267.
- *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)* [1989], in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 175-194.
- *Caproni e Sereni: due versioni* [1993], in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 208-219.
- *Sereni traduttore di poesia* [2001], in *Per Vittorio Sereni*, cit., pp. 197-221.
- Orelli, Giorgio, *Un accertamento su Char e Sereni*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti*, cit., pp. 65-79.
- Pesatori, Sara, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams: un'edizione critica delle versioni edite e inedite*, tesi di dottorato, Università di Reading (UK), settembre 2012.
- *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, in *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*, op. cit., pp. 327-342.
- *Unisono: appunti sull'edizione critica di una poesia in traduzione*, «Autografo» 52 (2014), pp. 109-122.
- Previtera, Luisa, *La trasposizione creatrice in Sereni*, in *Quattro studi sul tradurre*, a cura di Gilberto Lonardi, Verona, Cartografica veneta, 1983, pp. 81-104.
- *A modo mio, René Char*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, cit., pp. 146-153.
- *Tradurre assimilando. Sereni e Apollinaire*, «Otto/Novecento» XI, 5-6 (1987), pp. 29-42.
- Robinson, Peter, *Translation and Self-Accusation: Vittorio Sereni's "momento psicologico": translating Ezra Pound*, «Agenda» 41.3-4 (2005), pp. 125-134.
- Sala Peup, Emanuela, *Il «cammino inverso» della traduzione, Vittorio Sereni e i Feuilletts d'Hypnos di René Char*, «Letteratura e letterature» 7 (2013), pp. 105-117.
- Scaglione, Giuseppe, *Le vicinanze di René Char. Giorgio Caproni e Vittorio Sereni traduttori di A*, «Studi novecenteschi» XXXVI, 77 (2009), pp. 137-150.
- Zoico, Silvia, *Per un'analisi contrastiva. Valeri, Caproni, Sereni traduttori di Apollinaire*, «Studi novecenteschi» XXII, 49 (1995), pp. 85-108.
- *Come è fatto il Musicante di Saint-Merry di Vittorio Sereni*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua: studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Tina Matarrese, Marco Praloran e Paolo Trovato, Padova, Antenore, 1997, pp. 369-386.

III. OPERE DI EZRA POUND

1. POESIE

Pound, Ezra, *Lustra of Ezra Pound*, London, E. Mathews, September/October 1916
[*Lustra of Ezra Pound with Earlier Poems*, New York, A.A. Knopf, September/October 1917].

—— *Personae. The Collected Shorter Poems of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1926.

—— *Selected Poems*, edited by Thomas Stearns Eliot, London, Faber&Gwyer, 1928
[London, Faber&Faber, 1948].

—— *Selected Poems*, New York, New Directions, 1949.

—— *Le poesie scelte*, traduzione di Alfredo Rizzardi, Milano, Mondadori, 1960.

—— *Opere scelte*, a cura di Mary de Rachewiltz, Milano, Mondadori, 1970.

—— *I Cantos*, a cura di Mary de Rachewiltz, Milano, Mondadori, 1985.

Le riviste sulle quali Pound pubblicò le proprie poesie («Poetry», «Others», «The Egoist», «The New Freewoman», «The New Age», «Poetry and Drama») sono state consultate su The Modernist Journals Project (modjourn.org) e su Internet Archive (archive.org).

2. PROSE CRITICHE E LETTERE

Pound, Ezra, *The Spirit of Romance*, London, J.M. Dent & Sons, 1910.

—— *A Few Don'ts by an Imagiste*, «Poetry» I, 6 (March 1913), pp. 200-206.

—— *The Tradition*, «Poetry» III, 4 (January 1914), pp. 137-141.

—— *Vortex*, «Blast» 1 (June 1914), pp. 153-154.

—— preface to *Poetical Works of Lionel Johnson*, London, E. Mathews, 1915.

—— *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, London-New York, John Lane, 1916.

—— “Others”, «The Little Review» IV, 11 (March 1918), pp. 56-58.

—— *Pavlova*, «The Athenaeum», April 23, 1920, p. 553.

- *Critici e idioti*, «Il Mare», 17 settembre 1932.
- *ABC of Reading*, London, Rutledge & Sons, 1934.
- *Date Line*, in *Make It New*, London, Faber&Faber, 1934, pp. 3-22.
- *Per una biblioteca fascista*, «Il Meridiano di Roma», 5 aprile 1942.
- *The Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, edited by D.D. Paige, New York, Harcourt Brace, 1950.
- *Literary Essays of Ezra Pound*, edited with an introduction by T.S. Eliot, London, Faber&Faber, 1960.
- *Lettere (1907-1958)*, a cura di Aldo Tagliaferri, Milano, Feltrinelli, 1980.

IV. OPERE SU EZRA POUND E SULLA POESIA AMERICANA

- Ezra Pound*, «Stagione» II, 7 (1955), pp. 3-8.
- Studi e opinioni su Ezra Pound*, «Nuova Corrente» 5-6 (1956).
- Pétition des écrivains Italiens*, in *Ezra Pound*, Paris, L'Herne, 1965, p. 167.
- Poesia del Novecento americano*, a cura di Tommaso Pisanti, Napoli, Guida, 1978.
- 1910-1945, in *Storia della civiltà letteraria degli Stati Uniti*, a cura di Emory Elliott, II. *Il Novecento*, Torino, UTET, 1990, pp. 589-892.
- Alexander, Michael, *Ezra Pound as Translator*, «Translation and Literature» 6 (1997), pp. 23-30.
- Anceschi, Luciano, *Palinsesti del protoumanesimo poetico americano [1949-1950]*, in *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953, pp. 13-50 [*La poetica di Pound*, in *Tra Pound e i Novissimi*, a cura di Alessandro Tesauero, Salerno-Roma, Ripostes, 1982, pp. 9-65].
- *Tre lettere di Ezra Pound al Dottor Rouse sul tradurre poesia e una lettera a Joyce. A proposito di una traduzione dell'Odissea*, «Letterature moderne» 1 (1950), pp. 220-226.
- Berti, Luigi, *Poesia e mimetismo con Ezra Pound [1940]*, in *Boccaporto secondo*, Firenze, Parenti, 1944, pp. 117-161.

- Brooker, Peter, *A Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound*, London-Boston, Faber&Faber, 1979.
- Campi, Riccardo, *Ezra Pound travestito da François-Marie Arouet de Voltaire, ovvero la traduzione come maschera*, in *Le conchiglie di Voltaire*, Firenze, Alinea, 2001, pp. 279-298.
- Carpenter, Humphrey, *A Serious Character: the Life of Ezra Pound*, Boston, Houghton Mifflin, 1988 [*Ezra Pound. Il grande fabbro della poesia moderna*, traduzione di Cristina De Grandis, a cura di Ilaria Solari, Milano, Rusconi, 1997].
- D'Agostino, Nemi, *Ezra Pound*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960.
- Eliot, Thomas Stearns, *Tradition and the Individual Talent*, «The Egoist» VI, 4 (1919), pp. 54-55.
- *Ezra Pound*, «Poetry» LXVIII, 6 (September 1946), pp. 327-329 [traduzione italiana a prefazione di Ezra Pound, *Le poesie scelte*, cit., pp. 5-22].
- *Ezra Pound. Metrica e poesia*, a cura di Laura Caretti, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1967.
- Flint, Frank Stewart, *Imagisme*, «Poetry» I, 6 (March 1913), pp. 198-200.
- Fortini, Franco, *Una storia d'Italia e alcuni canti nazisti*, «Avanti!», 6 febbraio 1954.
- Froula, Christine, *A Guide to Ezra Pound's Selected Poems*, New York, New Directions, 1983.
- Giuliani, Alfredo, *Le ragioni metriche di Ezra Pound*, «Nuova Corrente» 5-6 (1956), pp. 105-111.
- Izzo, Carlo, *Ezra Pound*, in *Ateneo Veneto*, II, Venezia, M. Fontana, 1935, pp. 243-246.
- Jones, Susan, *Ezra Pound on Kinaesthetics, the Russian Ballet, and Machines*, in *Literature, Modernism and Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 200-223.
- Kanapa, Jean, *Paterson de William Carlos Williams*, «Poésie 47» 41 (1947), pp. 5-9.
- Kane, Julie – French, Amanda L., *Villanelle*, in *The Princeton Handbook of Poetic Terms: Third Edition*, edited by Roland Greene and Stephen Cushman, Princeton, Princeton University Press, 2016, pp. 386-387.
- Kazin, Alfred, *An American Procession. Major American Writers, 1830-1930*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1984.

- Koslow, Francine A., *Gaudier-Brzeska & Ezra Pound*, «The Print Collector's Newsletter» 16 (1985), pp. 153-159.
- Leibowitz, Herbert, «*Something Urgent I Have to Say to You*». *The Life and Works of William Carlos Williams*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2011.
- *Herbert Leibowitz on William Carlos Williams and Ezra Pound: Episodes from a Sixty-year Friendship*, «Reader's Almanac», December 29, 2011 (<http://blog.loa.org/2011/12/herbert-leibowitz-on-william-carlos.html>).
- Linati, Carlo, *Scrittori anglo americani d'oggi*, Milano, Corticelli, 1932.
- Litz, A. Walton, *Ezra Pound e T.S. Eliot*, in *Storia della civiltà letteraria degli Stati Uniti*, cit., pp. 824-847.
- Lombardo, Agostino, *La critica italiana sulla letteratura americana*, «Studi americani» 5 (1959), pp. 9-49.
- Montanelli, Indro, *Ezra Pound torna a casa*, «Corriere della Sera», 20 aprile 1958.
- Orsini, Napoleone, *Ezra Pound, critico letterario*, «Letterature moderne» 7 (1957), pp. 34-51.
- Patey, Caroline, *Lungomare, Rapallo: poetiche anglo-provenzali e politica culturale*, in *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, Atti del Convegno (Milano, 26-27 febbraio e 1 marzo 2003), a cura di Edoardo Esposito, Lecce, Pensa Multimedia, 2004, pp. 65-82.
- Pavese, Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951.
- Prampolini, Giacomo, *Introduzione*, «Circoli» III, 6 (1933).
- Praz, Mario, *Due note su Ezra Pound*, in *Cronache letterarie anglosassoni*, I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, pp. 175-183.
- Raboni, Giovanni, *Appunti per una lettura dei «Cantos»*, «Letteratura» 39-40 (1959), pp. 52-61.
- Ricciardi, Caterina, *Eikones. Ezra Pound e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1991.
- Rizzardi, Alfredo, «*Poetry*» o della poesia americana 1955, «Nuova Corrente» 4 (1955), pp. 312-319.
- Robinson, Peter, *Not a Villanelle: Pound's Psychological Hour*, in *Twentieth Century Poetry: Selves and Situations*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2005, pp. 22-38.
- Ruthven, K.K., *A Guide to Ezra Pound's Personae (1926)*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969.

- Sanguineti, Edoardo, *I Canti Pisani*, «aut aut» 22 (1954), pp. 329-334.
- Sullivan, John Patrick, *The Poet as Translator. Ezra Pound and Sextus Propertius*, «The Kenyon Review» 23.3 (1961), pp. 462-481.
- Williams, William Carlos, *The Autobiography*, New York, Random House, 1951.
- *Interviews with William Carlos Williams. «Speaking Straight Ahead»*, edited by Linda W. Wagner, New York, New Directions, 1976.
- Witemeyer, Hugh, *The Poetry of Ezra Pound. Forms and Renewal, 1908-1920*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969.
- Zapponi, Niccolò, *L'Italia di Ezra Pound*, Roma, Bulzoni, 1976.

V. OPERE SU VANNI SCHEIWILLER

- Per Vanni Scheiwiller*, Milano, Scheiwiller, 2000.
- All'amico editore. Dediche a Vanni Scheiwiller*, a cura di Laura Novati, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 2007.
- Vanni Scheiwiller editore europeo*, a cura di Carlo Pulsoni, Perugia, Volumnia, 2011.
- Averna, Guido, *Vanni Scheiwiller. Il catalogo del Novecento*, «Librinovità» 26 (1990), pp. 8-10.
- Bacigalupo, Massimo, *Vanni Scheiwiller, Italian Publisher of Ezra Pound*, «Paideuma» 29.3 (2000), pp. 245-252.
- de Rachewiltz, Mary, *Ezra Pound e Vanni Scheiwiller*, in *Venezia per Giovanni e Vanni Scheiwiller. Libro d'artista e poesia del Novecento*, a cura di Pietro Gibellini e Alessandro Scarsella, Ravenna, Longo, 2004, pp. 111-115.
- Ferretti, Gian Carlo, *Vanni Scheiwiller. Uomo intellettuale editore*, repertorio a cura di Andrea Amerio, Milano, Scheiwiller, 2009.
- Gibellini, Cecilia, *Un editore impolitico e la politica: Vanni Scheiwiller*, «Rivista di letteratura italiana» XXIV, 1 (2006), pp. 137-150.
- Pound, Ezra, *Nuova economia editoriale*, in *Scritti e disegni dedicati a Giovanni Scheiwiller*, a cura di Lamberto Vitali, Milano, Officina d'Arte Grafica Lucini & C., 1937 [Milano, Scheiwiller, 1962].

- Scheiwiller, Vanni, *A lume spento: 1908-1958*, in *Ezra Pound a Venezia*, a cura di Rosella Mamoli Zorzi, Firenze, Olschki, 1985, pp. 67-72.
- *Prefazione*, in *Edizioni Pulcinoelefante. Catalogo generale (1982-1996)*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1997.
- *Trent’anni di editoria “inutile”*, Milano, Henry Beyle, 2013.
- Tagliaferri, Aldo, *Il Pound del catalogo Scheiwiller*, in *Sei poeti «all’Insegna del Pesce d’Oro»*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1987, pp. 33-44.
- Tortora, Massimiliano, *Vanni Scheiwiller, Vittorio Sereni e la poesia moderna*, in *Vanni Scheiwiller editore europeo*, cit., pp. 38-42.

VI. OPERE TEORICHE E METODOLOGICHE

- La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Guerini, 1989.
- Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995.
- Nation, Language, and the Ethics of Translation*, edited by Sandra Bermann and Michael Wood, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2005.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Il realismo nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.
- Bachtin, Michail Michajlovič, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 445-482.
- Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- Brioschi, Franco, *La mappa dell’impero. Problemi di teoria della letteratura*, introduzione di Alberto Cadioli, Milano, NET, 2006.
- Brugnolo, Stefano – Colussi, Davide – Zatti, Sergio – Zinato, Emanuele, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016.
- Calvino, Italo, *Sul tradurre*, «Paragone (letteratura)» XIV, 168 (1963), pp. 112-118.
- Chiesa, Paolo, *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron, 2012.

- Contini, Gianfranco, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino, 1974.
- *Tombeau de Leo Spitzer*, «Paragone (letteratura)» XII, 134 (1961), pp. 3-12 [Epilogo a L. Spitzer, *Saggi di critica stilistica. Maria di Francia, Racine, Saint-Simon*, Firenze, Sansoni, 2004].
- Esposito, Edoardo, *Il verso. Forme e teoria*, Roma, Carocci, 2013.
- *Fra Otto e Novecento. Studi di teoria e di critica letteraria*, Milano, Marcos y Marcos, 1996.
- Folena, Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.
- Fortini, Franco, *Sulla metrica e la traduzione*, in *Saggi italiani*, cit., pp. 323-386.
- *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Isella, Dante, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987.
- *Ancora sulla critica delle varianti* [1990], in *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Einaudi, Torino, 1994.
- Jakobson, Roman, *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Milano, Feltrinelli, 2005.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Per la storia e i caratteri della stilistica italiana*, in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, Atti del Convegno (Bressanone-Innsbruck, 10-13 luglio 2008), a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2010, pp. 1-11.
- Parks, Tim, *Translating Style. The English Modernists and their Italian Translations*, London-Washington, Cassel, 1998.
- Robinson, Peter, *Poetry & Translation. The Art of the Impossible*, Liverpool, Liverpool University Press, 2010.
- Segre, Cesare, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118.
- Steiner, George, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 2004.
- Wood, Michael, *Literature and the Taste of Knowledge*, New York, Cambridge University Press, 2005.

VII. ALTRE OPERE

1. LETTERATURA

Poeti stranieri del Novecento tradotti da poeti italiani, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1956.

I Novissimi: poesie per gli anni '60, a cura di Alfredo Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961 [Torino, Einaudi, 2003].

Poeti italiani del Novecento, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978 [2012].

Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005.

Poesia del Novecento in Italia e in Europa, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Feltrinelli, 2005.

Pervigilium Veneris: la veglia di Venere, introduzione, edizione critica, traduzione e commento di Carmela Mandolfo, Acireale-Roma, Bonanno, 2012.

Alighieri, Dante, *Commedia*, Milano, Mondadori, 2006.

Aretino, Pietro – Giulio Romano, *I modi ed i sonetti lussuriosi secondo l'edizione clandestina stampata a Venezia nel 1527*, a cura di Riccardo Braglia, Mantova, Sometti, 2000.

Caproni, Giorgio, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2010.

Cavalcanti, Guido, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 2000.

Chiara, Piero, *Il piatto piange*, Milano, Mondadori, 1962.

Eliot, Thomas Stearns, *The Complete Poems and Plays. 1909-1950*, London, Faber&Faber, 2007.

Erba, Luciano, *Poesie. 1951-2001*, a cura di Stefano Prandi, Milano, Mondadori, 2002.

Govoni, Corrado, *Poesie. 1903-1958*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2000.

Gozzano, Guido, *Poesie*, introduzione e note di Giorgio Bàrbieri Squarotti, Milano, Rizzoli, 2010.

Leopardi, Giacomo, *Poesie*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 2006.

Luzi, Mario, *Poesie*, Milano, Garzanti, 2014.

- Montale, Eugenio, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2007.
- Noventa, Giacomo, *Versi e poesie*, a cura di Franco Manfrian, Venezia, Marsilio, 1996.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011.
- Plutarco, *Vita di Licurgo*, traduzione di Carlo Carena, Milano, Mondadori, 1984.
- Saba, Umberto, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004.
- Saffo, *Liriche e frammenti*, traduzioni di Salvatore Quasimodo e Ezio Savino, a cura di Ezio Savino, Milano, Feltrinelli, 2015.
- Sanguineti, Edoardo, *Laborintus*, a cura di Erminio Risso, San Cesario di Lecce, Manni, 2006.
- Ungaretti, Giuseppe, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 2005.
- Voltaire, *Œuvres complètes*, VIII, texte établi par Louis Moland, Paris, Garnier, 1877.
- *Voltaire letterato*, introduzione e scelta a cura di Mario M. Rossi, Milano, Garzanti, 1945.

2. SULLA POESIA ITALIANA DEL '900

- Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003.
- Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004.
- Twentieth-Century Poetic Translation. Literary Cultures in Italian and English*, edited by Daniela Caselli and Daniela La Penna, London-New York, Continuum, 2008.
- Anceschi, Luciano, *Una possibile poetica lombarda*, «aut aut» 6 (1951), pp. 475-491 [Prefazione a *Linea lombarda. Sei poeti*, Varese, Magenta, 1952, pp. 5-25].
- *Orizzonte della poesia*, «Il Verri» 1 (1962), pp. 6-21 [in *Tra Pound e i Novissimi*, cit., pp. 67-92].
- *Il modello della poesia*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1966.

- Arvigo, Tiziana, *La parola cambiata. Esperienze di ri-scrittura negli anni '60- '70*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, cit., pp. 241-260.
- Barilli, Renato, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- Berardinelli, Alfonso, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- *Primi bilanci della modernità. Sergio Solmi e il ritorno a Montaigne*, in *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, cit., pp. 163-170.
- Billiani, Francesca, *Renewing a literary culture through translation: poetry in post-war Italy*, in *Translation as Intervention*, edited by Jeremy Munday, London-New York, Continuum, 2007, pp. 138-160.
- Blakesley, Jacob S.D., *Modern Italian Poets. Translator of the Impossible*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 2014.
- Coletti, Vittorio, *Forme della testualità nella poesia del secondo Novecento*, «Moderna» III, 2 (2001), pp. 157-164.
- Curi, Fausto, *La nuova figurazione di Sanguineti*, «Il Verri» 16 (1964), pp. 102-111.
- Domenichelli, Mario, *Le traduzioni all'epoca degli ermetici*, in *L'ermetismo e Firenze*, I, a cura di Anna Dolfi, Atti del Convegno (Firenze, 27-31 ottobre 2014), Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 241-252.
- Esposito, Edoardo, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1992.
- Guglielmi, Guido, *La poesia italiana alla metà del Novecento*, «Moderna» III, 2 (2001), pp. 15-33.
- La Penna, Daniela, *Traduzioni e traduttori*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia: due decenni di ricerca poetica*, cit., pp. 297-322.
- Lenzini, Luca, *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Trento, Temi, 1998.
- Lisa, Tommaso, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze, Firenze University Press, 2007.
- Mangoni, Luisa, «*Il decennio delle traduzioni*», in *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, cit., pp. 11-21.
- Manigrasso, Leonardo, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, Firenze University Press, 2013.

- Montale, Eugenio, *Il secondo mestiere*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
- *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1997.
- Neri, Laura, *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici: un'indagine retorica*, Bergamo, Bergamo University Press, 2000.
- Prete, Antonio, *Dialoghi sul confine. Poeti che traducono poeti*, in *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 90-131.
- Savoca, Giuseppe, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1995.
- Scaffai, Niccolò, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015.
- Testa, Enrico, *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia: due decenni di ricerca poetica*, cit., pp. 21-43.
- introduzione a *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, cit., pp. v-xxx.
- Zublena, Paolo, *Dopo la lirica*, in *Storia dell'italiano scritto. 1. Poesia*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2014, pp. 403-452.